

Alessandra Rondini

**PER UNA TRADUZIONE DI IMMAGINI.
IL NORDEST DEGLI ANNI TRENTA IN ITALIA.
JORGE AMADO, GRACILIANO RAMOS E JOSÉ LINS DO
REGO: IL LIBRO-ARCHIVIO**

Tese submetida como requisito final
para a obtenção do grau de Doutora em
Estudos da Tradução pela Universidade
Federal de Santa Catarina e de Doutora
em Letterature e Culture Classiche e
Moderne pela Università degli Studi di
Genova em regime de cotutela.

Orientadores:

Prof^ª. Dr^ª. Patricia Peterle (Universidade
Federal de Santa Catarina)

Prof. Roberto Francavilla (Università
degli Studi di Genova)

Profa. Luisa Faldini (Università degli
Studi di Genova)

Florianópolis/Gênova
2019

Alessandra Rondini

**PER UNA TRADUZIONE DI IMMAGINI.
IL NORDEST DEGLI ANNI TRENTA IN ITALIA.
JORGE AMADO, GRACILIANO RAMOS E JOSÉ LINS DO
REGO: IL LIBRO-ARCHIVIO**

Tesi presentata come requisito finale
per l'ottenimento del titolo di
Dottoranda in Studi della Traduzione da
parte dell'Università Federale di Santa
Catarina e di Dottoranda in Letterature e
Culture Classiche e Moderne da parte
dell'Università degli Studi di Genova in
regime di cotutela.

Tutor:
Prof.ssa Patricia Peterle (Universidade
Federal de Santa Catarina)
Prof. Roberto Francavilla (Università
degli Studi di Genova)
Prof.ssa Luisa Faldini (Università degli
Studi di Genova)

Florianópolis/Genova
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rondini, Alessandra

Per una traduzione di immagini. Il Nordest degli
anni Trenta in Italia. Jorge Amado, Graciliano
Ramos e José Lins do Rego: il libro-archivio /
Alessandra Rondini ; orientadora, Patricia Peterle,
coorientador, Roberto Francavilla, coorientadora,
Luisa Faldini, 2019.

681 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Literatura brasileira
do Nordeste dos anos 30. 3. Tradução literária. 4.
Tradução de imagens. 5. Livro-arquivo. I. Peterle,
Patricia. II. Francavilla, Roberto. III. Faldini,
Luisa IV. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. V.
Título.

Alessandra Rondini

PER UNA TRADUZIONE DI IMMAGINI.
IL NORDEST DEGLI ANNI TRENTA IN ITALIA.
JORGE AMADO, GRACILIANO RAMOS E JOSÉ LINS DO REGO:
IL LIBRO-ARCHIVIO

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de Doutora em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina em cotutela com a Università degli Studi di Genova, Dottorato in Letterature e Culture Classiche e Moderne Curriculum Filologia e Linguistica Italiana e Romanza (XXX Ciclo).

Florianópolis, 25 de fevereiro de 2019.

Profa. Dra. Dirce Waltrick do Amarante
Coordendora do Programa

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Patricia Peterle
Orientadora
Univ. Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Fabio Pierangeli
videoconferência
Università di Roma Tor Vergata

Profa. Dra. Meritxell H. Marsal
Univ. Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Enrico Testa
videoconferência
Università di Genova

Profa. Dra. Lucia Wataghin
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Giorgio De Marchis
videoconferência
Università di Roma Tre

A mio figlio Tommaso,
la parte migliore di me.

RINGRAZIAMENTI

Molti sono i ringraziamenti da fare. Comincerei manifestando la mia gratitudine ai miei tutor, la Prof.ssa Peterle, la Prof.ssa Faldini e il Prof. Francavilla, che mi hanno accompagnata in questo affascinante cammino di ricerca, non facendomi mai mancare il loro sostegno e i loro preziosi consigli.

Ringrazio Paloma Jorge Amado, Luiza Ramos e la Prof.ssa Stefania Piccinato Puccini, che mi hanno accolta e hanno voluto generosamente condividere con me parte delle loro vite, regalandomi momenti di prezioso dialogo e confronto. Ringrazio il Prof. Andrea Ciacchi per la conversazione illuminante avuta e per aver condiviso con me aspetti del suo lavoro di traduttore.

Ringrazio in modo particolare la Fundação Casa de Jorge Amado nelle persone della Direttrice, Angela Fraga de Sá, e di Marina Ramos Amorim, Bruno Fraga, Karina Ribeiro Barbosa, lo IEB nella persona della Dott.ssa Elisabete Marin Ribas e l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze nelle persone della Dott.ssa Manghetti e della Dott.ssa Spaccasassi per l'accoglienza, la gentilezza, la disponibilità che mi hanno dimostrato facendomi sentire a casa.

Ringrazio Laura Jacobbi per la gentilezza e disponibilità che mi ha dimostrato; Ieda Lebensztayn, che è sempre stata disponibile al confronto e Thiago Mio Salla per l'interessante conversazione avuta con entrambi.

Ringrazio l'Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi nella persona del Prof. Barberis, la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, nella persona del Dott. Marco Magagnin e l'Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD) di Roma nelle persone della Dott.ssa Federica Lucci e Dott.ssa Cortini per aver sempre risposto con gentilezza e disponibilità alle mie richieste.

Ringrazio i ragazzi e gli organizzatori del NELIC della UFSC di Florianópolis.

Ringrazio la mia famiglia, Mariapia, i miei amici italiani e brasiliani, ma un pensiero speciale va a Michela, amica-sorella, che ha saputo aiutarmi in ogni momento difficile di questo percorso.

RIASSUNTO

La traduzione permette la circolazione di opere letterarie nate in un contesto culturale di origine in un altro sistema culturale, che le accoglie. La letteratura tradotta compie un viaggio complesso che comporta cambiamenti importanti e talvolta necessari affinché possa inserirsi in un orizzonte letterario differente; diversi i protagonisti di questo delicato percorso che si chiama traduzione e numerosi sono gli elementi che possono determinare il modo in cui questa letteratura altriana viene presentata, nell'ambito di una vera e propria mediazione culturale. La presente ricerca si propone di analizzare la proposta che è stata fatta al pubblico italiano della Letteratura brasiliana regionalista del Nordest degli anni Trenta tramite la traduzione di opere di Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. L'idea da cui parte la riflessione è quella del libro considerato come un archivio in continuo divenire, che si apre anche attraverso i suoi paratesti più o meno manifesti, ma comunque sempre importanti e in alcuni casi determinanti ai fini della costruzione dell'immagine che di questa letteratura è stata delineata nel panorama culturale italiano.

Parole chiave: Letteratura brasiliana regionalista nordestina degli anni Trenta. Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego. Libro-archivio. Traduzione letteraria. Traduzione culturale. Traduzione di immagini. Mediazione culturale

ABSTRACT

Translation allows that literary works created in one cultural context circulate in another cultural system that welcomes them. Translated literature goes through a complex journey with important and sometimes necessary changes, in order to integrate in a different literary horizon. Several are the protagonists that play a role in this delicate journey called “translation” and there are numerous elements which determine how foreign literature is presented in the realm of true cultural mediation. This research aims to analyse the proposal made for the Italian readers of 1930s Northeastern Brazilian regional literature through the translation of works by Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. This reflection is based on the idea that the book is an archive in constant change which opens itself up through its direct or indirect (and always relevant) paratexts, and which are, in some cases, instrumental to the creation of the image that this literature ended up having in the Italian cultural landscape.

Key words: Northeastern regional Brazilian literature from 1930. Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego. Book-archive. Literary translation. Cultural translation. Image translation. Cultural mediation.

RESUMO

A tradução permite a circulação de obras literárias nascidas em determinado sistema cultural em outro, que as acolhe. A literatura traduzida realiza uma viagem complexa, que comporta mudanças importantes e às vezes necessárias para que ela possa inserir-se em um horizonte literário diferente; diversos são os protagonistas desse percurso delicado que se chama tradução e numerosos são os elementos que podem determinar a maneira como essa literatura outra é representada no âmbito de uma autêntica mediação cultural.

A presente pesquisa visa analisar a proposta feita ao público italiano da literatura brasileira regionalista do Nordeste dos anos 1930 mediante um olhar crítico a partir da tradução de obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Para isso, parte-se da ideia de livro como um arquivo em contínuo devir, que se abre também por meio de seus paratextos mais ou menos evidentes, mas sempre importantes e, em certos casos, determinantes para a construção da imagem que foi delineada dessa literatura no panorama cultural italiano.

Palavras-chave: Literatura brasileira, regionalismo de 30. Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego. Livro-arquivo. Tradução literária. Tradução cultural. Tradução de imagens. Mediação cultural

ELENCO DI IMMAGINI

Immagine 1: <i>Menino de Engenho</i> di José Lins do Rego, Santa Rosa, seconda edizione.....	68
Immagine 2: <i>Menino de Engenho</i> di José Lins do Rego, Cícero Dias 1934	68
Immagine 3: <i>O Paiz do Carnaval</i> terza edizione	70
Immagine 4: <i>Cacau</i> , terza edizione.....	70
Immagine 5: <i>Suor</i> , seconda edizione.....	70
Immagine 6: <i>Jubiabá</i> , seconda edizione	70
Immagine 7: <i>Mar Morto</i>	70
Immagine 8: <i>Capitães da Areia</i>	70
Immagine 9: <i>La Stampa</i> 13 agosto 1983, p. 18.....	129
Immagine 10: <i>L'Unità</i> , 23 agosto 1983, p. 11.....	130
Immagine 11: <i>L'Unità</i> , 28 agosto 1983, p. 19.....	131
Immagine 12: <i>Capitani della spiaggia</i> , 1997, 1ª edizione Elefanti.....	133
Immagine 13: <i>Capitani della spiaggia</i> , 1999, 2ª edizione Elefanti.....	133
Immagine 14: <i>Capitani della spiaggia</i> , 2007, 1ª edizione Nuova Biblioteca Garzanti	133
Immagine 15: <i>sponsor Cacao Meravigliaio</i>	138
Immagine 16: Copertina prima edizione di <i>Terre del finimondo</i> , 1949, prima edizione	151
Immagine 17: <i>Vie Nuove</i> , Anno III, n. 48, pp. 18-19, 05 dicembre 1948 – Prima pagina	162
Immagine 18: <i>Vie Nuove</i> , particolare della prima pagina	162
Immagine 19: <i>Vie Nuove</i> , pagina 18	162
Immagine 20: <i>Vie Nuove</i> , pagina 19	162
Immagine 21: Il processo a <i>I banditi del porto</i> , <i>L'Unità</i>	166
Immagine 22: Il processo a <i>I banditi del porto</i> , <i>Vie Nuove</i>	166
Immagine 23: <i>Tropico del cancro</i> , 1° Edizione, 1962	182
Immagine 24: <i>Tropico del capricorno</i> , Sovraccoperta fronte, 1968 ...	182
Immagine 25: <i>Tropico del capricorno</i> , Sovraccoperta retro, 1968	182
Immagine 26: <i>Angoscia</i> (1954), copertina	195
Immagine 27: <i>Angoscia</i> (1954), dedica in italiano.....	195
Immagine 28: <i>Terra bruciata</i> , Mosaico dei narratori – Narratori Sudamericani (Nuova Accademia, 1961)	240
Immagine 29: <i>Terra bruciata</i> , I gabbiani (socraccoperta) (Nuova Accademia, 1961).....	240
Immagine 30: <i>Siccityà</i> , I cristalli (Nuova Accademia, 1963)	240
Immagine 31: <i>Vite secche</i> , Serendipity (Biblioteca del Vascello, 1993).....	241

Immagine 32: <i>Vite secche</i> , Serendipity (sovraccoperta) (Biblioteca del Vascello, 1993).....	241
Immagine 33: <i>Vite secche</i> , I libri della Biblioteca del vascello (Robin Edizioni, 2001).....	241
Immagine 34: Copertina di <i>Vidas secas</i> , senza anno	243
Immagine 35: Copertina di <i>Vidas secas</i> , 2000.....	243
Immagine 36: illustrazioni <i>Vite secche</i>	248
Immagine 37: xilografia di <i>Vidas secas</i> ?	250
Immagine 38: <i>San Bernardo</i> , 1993, prima edizione, copertina di Oswaldo Goeldi	259
Immagine 39: Candido Portinari, <i>Retirantes</i> , 1944.....	299
Immagine 40: Candido Portinari, <i>Retirantes</i> , 1944.....	299
Immagine 41: Gringo Montana.....	310
Immagine 42: Carmencita e Caballero.....	311
Immagine 43: Carmencita e Caballero.....	311
Immagine 44: Carmencita e Caballero.....	311
Immagine 45: Caffè Paulista Lavazza.....	311
Immagine 46: Caffè Paulista Lavazza.....	312
Immagine 47: Caballero.....	312
Immagine 48: sincretismo culturale Caffè Paulista Lavazza: <i>set</i> messicano, Caballero e dialogo finale pubblicità	312
Immagine 49: Due esempi di <i>boia</i>	376
Immagine 50: <i>L'Unità</i> , 2 febbraio 1965	426
Immagine 51: <i>L'Unità</i> , 24 giugno 1986, p. 11, Spettacoli e cultura....	431
Immagine 52: <i>La Stampa</i> , 10 settembre 1986, p. 17, Spettacolo, Cultura e Varietà	431
Immagine 53: copertina <i>Siccity</i> con fascetta, edizione 1963	433
Immagine 54: articolo <i>La Stampa</i> 27/12/1962, p. 3.....	439
Immagine 55: articolo <i>La Stampa</i> 19/05/1964, p. 3.....	439
Immagine 56: Pasolini, <i>Ragazzi di vita</i> , Garzanti, 1955, 1° ed.....	455
Immagine 57: Amado, <i>Capitães da Areia</i> , Record, 1994, 77° ed.....	455
Immagine 58: archivio cartaceo BNF	476
Immagine 59: <i>L'Unità</i> , 3 gennaio 1980, p. 8, Libri	477
Immagine 60: <i>L'Unità</i> , 20 settembre 1983, p. 9, Spettacoli Cultura ..	481
Immagine 61: <i>Capitani della spiaggia</i> in <i>TuttoLibri</i> , 17 settembre 1988, p. 2.....	511
Immagine 62: <i>Jubiabá</i> 1935, 1° edizione	530
Immagine 63: <i>Jubiabá</i> 1965, 14° edizione	530
Immagine 64: <i>Jubiabá</i> tra 1971 e 1975, 28° edizione	530
Immagine 65: <i>Jubiabá</i> 1952, 1° edizione Einaudi I coralli.....	530
Immagine 66: <i>Jubiabá</i> 1959, 1° edizione Mondadori Il Bosco	530

Immagine 67: <i>Jubiabá</i> 1976, 1° edizione Einaudi Nuovi Coralli	530
Immagine 68: <i>Tre tahitiane</i>	534
Immagine 69: <i>Jubiabá</i> 1959 1° edizione Mondadori Il Bosco.....	539
Immagine 70: <i>O País do Carnaval Cacau Suor</i> 1966 Martins Editora.....	539
Immagine 71: quarta di copertina, <i>Jubiabá</i> , 1959	543
Immagine 72: quarta di copertina, <i>Jubiabá</i> , 1976.....	543
Immagine 73: <i>Mare di morte</i> , 1958, 1° edizione, copertina.....	547
Immagine 74: <i>Mare di morte</i> , 1958, 1° edizione, quarta di copertina.	547
Immagine 75: <i>Mar morto</i> , 1985, 1° edizione Omnibus.....	550
Immagine 76: <i>Mar morto</i> , 1989, 1° edizione Oscar narrativa.....	550
Immagine 77: <i>Mar morto</i> , 1994, edizione Mondadori-De Agostini ...	551
Immagine 78: <i>Mar morto</i> , 1998, edizione speciale per Famiglia Cristiana.....	551
Immagine 79: <i>Mar morto</i> , 2001	551
Immagine 80: <i>Mar morto</i> , 1997, 5° edizione Scrittori Novecento	551
Immagine 81: <i>Mar morto</i> , 1999, 12° edizione Oscar	551
Immagine 82: <i>Mar morto</i> , 1982, Record, 54° edizione.....	552
Immagine 83: <i>Mar morto</i> , 2006, Record, 92° edizione.....	552
Immagine 84: <i>Sudore</i> , Mondadori, 1985, 1°edizione Oscar narrativa	556
Immagine 85: <i>Cacao</i> , Mondadori, 1986, 1° edizione Omnibus	556
Immagine 86: <i>Cacao</i> , Mondadori, 1991, 1°edizione Classici Moderni	556
Immagine 87: <i>Sudore</i> , Modigliani, 1999, 16° edizione Oscar	558
Immagine 88: <i>São Bernardo</i> , edizione Biblioteca Moderna, 19--	558
Immagine 89: illustrazioni <i>Cacau</i> 1936, 3° edizione	561
Immagine 90: le <i>nuances</i> marroni del cacao	562
Immagine 91: <i>San Bernardo</i> 1993, 1° edizione.....	563
Immagine 92: copertina non ‘figurativa’: <i>Cacao</i> , 1986, edizione Mondadori De Agostini	564
Immagine 93: copertina non ‘figurativa’: <i>Angoscia</i> , 1954, 1° edizione	564
Immagine 94: copertina non ‘figurativa’: <i>Fuoco spento</i> , 1956, 1° edizione	564
Immagine 95: ancora esotismo!: <i>Cacao</i> , 1998	565
Immagine 96: ancora esotismo!: <i>Cacao</i> , 2006	565
Immagine 97: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 1992, 1° edizione Gli elefanti	568
Immagine 98: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 1984, 1° edizione Le mosche bianche.....	570
Immagine 99: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 1998, 1° edizione TEA	570
Immagine 100: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 2002, 2° edizione Gli elefanti	571

Immagine 101: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 2010, 1° edizione Elefanti Bestseller Garzanti	571
Immagine 102: <i>I banditi del porto</i> , 1952, Editori Riuniti	573
Immagine 103: 1988, <i>Capitani della spiaggia</i> , Garzanti 1° ed. Narratori Moderni	573
Immagine 104: <i>Capitani della spiaggia</i> , 1997, 1° ed. Gli Elefanti.....	573
Immagine 105: <i>Capitani della spiaggia</i> , 2007, 1° ed. Nuova Biblioteca	573
Immagine 106: <i>Vite secche</i> , 1993, Biblioteca del vascello (sovraccoperta).....	573
Immagine 107: <i>Vite secche</i> , 2001, 1° ed. Robin edizioni	573
Immagine 108: fotografie Rio Branco: <i>Sudore</i> , 1985, 1° edizione Piccola Biblioteca Oscar	574
Immagine 109: fotografie Rio Branco: <i>Capitani della spiaggia</i> , 2007, 1° edizione Nuova Biblioteca.....	574
Immagine 110: <i>Capitani della spiaggia</i> in negativo? 1999, 2° edizione “Gli Elefanti”.....	576
Immagine 111: <i>Capitani della spiaggia</i> in negativo? 1997, 1° edizione “Gli Elefanti”.....	576
Immagine 112: ancora fotografie: <i>Sudore</i> , 1999.....	577
Immagine 113: ancora fotografie: <i>Sudore</i> , 2007.....	577
Immagine 114: ancora fotografie: <i>Cacao</i> , 2006, edizione speciale per <i>La Stampa</i> , Torino.....	577
Immagine 115: nastri Senhor do Bonfim, Rio Branco, Salvador de Bahia, 1984.....	578
Immagine 116: nastri Senhor do Bonfim, Chiesa Nosso Senhor do Bonfim.....	578
Immagine 117: copertina ‘ibrida’, <i>Sudore</i> , 1992	579
Immagine 118: “I Meridiani” di Amado, 2002 (cofanetti, volume I e volume II).....	580
Immagine 119: illustrazioni <i>Jubiabá</i> , Record, 1987, 48° edizione.....	582
Immagine 120: <i>Cacau</i> 1933.....	584
Immagine 121: illustrazione José Lins do Rego <i>Menino de Engenho</i> . Illustrazioni: Luís Jardim.....	589
Immagine 122: illustrazione José Lins do Rego <i>O Moleque Ricardo</i> . Illustrazioni: Luís Jardim.....	589
Immagine 123: illustrazione José Lins do Rego <i>Fogo morto</i> . Illustrazioni: Luís Jardim.....	589
Immagine 124: illustrazione Graciliano Ramos <i>São Bernardo</i> . Illustrazioni: Darel.....	589

Immagine 125: illustrazione Graciliano Ramos <i>Angústia</i> . Illustrazioni: Marcelo Grasmann	589
Immagine 126: illustrazione Graciliano Ramos <i>Vidas secas</i> . Illustrazioni: Aldemir Martins	589
Immagine 127: illustrazione Jorge Amado <i>O País do Carnaval</i> . Illustrazioni: Darcy Penteado.	590
Immagine 128: illustrazione Jorge Amado <i>Suor</i> . Illustrazioni: Mário Cravo.	590
Immagine 129: illustrazione Jorge Amado <i>Mar morto</i> . Illustrazioni: Oswaldo Goeldi.	590
Immagine 130: illustrazione Jorge Amado <i>Capitães da Areia</i> . Illustrazioni: Poty.	590
Immagine 131: copertina <i>Menino de Engenho</i> , Manoel Bandeira, 1932	596
Immagine 132: copertina <i>Menino de Engenho</i> , Cícero Dias, 1934	596
Immagine 133: copertina <i>Menino de Engenho</i> , Santa Rosa, 1934	598
Immagine 134: copertina <i>Menino de Engenho</i> , Rogério Meier, 1993	598
Immagine 135: copertina <i>Menino de Engenho</i> , Ricardo Redish, 2005	598
Immagine 136: Copertina di <i>Menino de Engenho</i> , Santa Rosa, 1971	599
Immagine 137: Copertina di <i>Menino de Engenho</i> , Eugenio Hirsch, 1976	599
Immagine 138: Copertina di <i>Menino de Engenho</i> , Santa Rosa, 2014	599
Immagine 139: Copertina di <i>Menino de Engenho</i> , autore e titolo della foto non noti, 1984	599
Immagine 140: copertina <i>Moleque Ricardo</i> , Santa Rosa, 1935	600
Immagine 141: copertina <i>Moleque Ricardo</i> , Eugenio Hirsch, 1978 ...	600
Immagine 142: copertina <i>Moleque Ricardo</i> , autore e anno non noti ..	600
Immagine 143: copertina <i>Moleque Ricardo</i> , autore e anno non noti ..	600
Immagine 144: <i>Il treno di Recife</i> , Tarsila do Amaral, 1974	602
Immagine 145: <i>Jubiabá</i> , Zographos, 1992	603
Immagine 146: <i>Jubiabá</i> , Tarsila do Amaral, 2006	603
Immagine 147: <i>Il cammino della speranza</i> , 1954, Edizioni di cultura sociale	610
Immagine 148: Copertina <i>Vidas secas</i> , 1938, Santa Rosa	619
Immagine 149: Copertina <i>Vidas secas</i> , 1953, 4° ed., Santa Rosa	619
Immagine 150: Copertina <i>Vidas secas</i> , 1976, 35° ed.	619
Immagine 151: Copertina <i>Vidas secas</i> , 2013, 121° ed.	619
Immagine 152: Copertina <i>Vidas secas</i> , 2000, Confraria dos bibliófilos do Brasil	619
Immagine 153: Copertina <i>Vidas secas</i> , [s/a], 32° ed. Círculo do livro	619
Immagine 154: illustrazioni <i>Vidas secas</i> , Aldemir Martins	620

Immagine 155: illustrazioni <i>Vidas secas</i> , 2000, illustrazioni di Glênio Bianchetti, Confraria dos bibliófilos do Brasil.....	621
Immagine 156: illustrazioni <i>Menino de Engenho</i> , 1959, incisioni di Candido Portinari, Sociedade dos cem bibliófilos do Brasil	621
Immagine 157: copertina organica <i>Vidas secas</i> , 2000	625
Immagine 158: copertina organica <i>Vidas secas</i> , 2000, particolare ingrandito	625
Immagine 159: <i>I banditi del porto</i> , 1952	629
Immagine 160: <i>Jubiabá</i> , 1952	629
Immagine 161: <i>Angoscia</i> , 1954	629
Immagine 162: <i>Fuoco spento</i> , 1956.....	630
Immagine 163: <i>Mare di morte</i> , 1958	630
Immagine 164: <i>Jubiabá</i> , 1959	630
Immagine 165: <i>Terra bruciata</i> , 1961.....	630
Immagine 166: <i>Terra bruciata</i> , 1961.....	630
Immagine 167: <i>Sicci��</i> , 1963	630
Immagine 168: <i>Il treno di Recife</i> , 1974	630
Immagine 169: <i>Jubiab��</i> , 1976	630
Immagine 170: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 1984.....	630
Immagine 171: <i>Mar morto</i> , 1985.....	631
Immagine 172: <i>Sudore</i> , 1985.....	631
Immagine 173: <i>Sudore</i> , 1999.....	631
Immagine 174: <i>Cacao</i> , 1986.....	631
Immagine 175: <i>Cacao</i> , 1986.....	631
Immagine 176: <i>Sudore</i> , 1985/1996.....	631
Immagine 177: <i>Capitani della spiaggia</i> , 1988.....	631
Immagine 178: <i>Mar morto</i> , 1989.....	631
Immagine 179: <i>Cacao</i> , 1991	631
Immagine 180: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 1992.....	632
Immagine 181: <i>Sudore</i> , 1992.....	632
Immagine 182: <i>Jubiab��</i> , 1992	632
Immagine 183: <i>San Bernardo</i> , 1993.....	632
Immagine 184: <i>Vite secche</i> , 1993	632
Immagine 185: <i>Capitani della spiaggia</i> , 1997.....	632
Immagine 186: <i>Mar morto</i> , 1998.....	632
Immagine 187: <i>Cacao</i> , 1998.....	632
Immagine 188: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 1998.....	632
Immagine 189: <i>Sudore</i> , 1999.....	633
Immagine 190: <i>Capitani della spiaggia</i> , 1999.....	633
Immagine 191: <i>Mar morto</i> , 1997	633

Immagine 192: <i>Vite secche</i> , 2001.....	633
Immagine 193: <i>Mar morto</i> , 2001	633
Immagine 194: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 2002	633
Immagine 195: <i>Jubiabá</i> , 2006.....	633
Immagine 196: <i>Cacao</i> , 2006	633
Immagine 197: <i>Cacao</i> , 2006	633
Immagine 198: <i>Sudore</i> , 2007	634
Immagine 199: <i>Capitani della spiaggia</i> , 2007	634
Immagine 200: <i>Il Paese del Carnevale</i> , 2010	634
Immagine 201: <i>Mar morto</i> , 1999	634
Immagine 202: Copertine di traduzioni di opere di Graciliano Ramos	673

ELENCO DI TABELLE

Tabella 1: prime edizioni delle traduzioni italiane dei romanzi del <i>corpus</i>	60
Tabella 2: giudizio morale.....	167
Tabella 3: la metafora della scimmia	168
Tabella 4: edizioni traduzioni Ramos e Lins do Rego.....	239
Tabella 5: edizioni traduzioni Amado	261
Tabella 6: antroponimi in <i>Capitães da Areia, I banditi del porto e Capitani della spiaggia</i>	292
Tabella 7: antroponimi in <i>Vidas secas, Siccità e Vite secche</i>	313
Tabella 8: <i>louro</i>	316
Tabella 9: <i>amarelo</i>	324
Tabella 10: <i>o soldado amarelo</i>	325
Tabella 11: antroponimi in <i>Menino de Engenho e Il figlio della piantagione</i>	329
Tabella 12: antroponimi in <i>Menino de Engenho e Il figlio della piantagione: casi particolari</i>	329
Tabella 13: citazione da <i>Menino de Engenho e Il figlio della piantagione</i>	334
Tabella 14: citazione da <i>Menino de Engenho e Il figlio della piantagione</i>	336
Tabella 15: citazione da <i>Menino de Engenho e Il figlio della piantagione</i>	339
Tabella 16: citazione da <i>Menino de Engenho e Il figlio della piantagione</i>	342
Tabella 17: citazione da <i>Menino de Engenho e Il figlio della piantagione</i>	344
Tabella 18: nomi piante e frutti ne <i>Il treno di Recife, Siccità e Vite secche</i>	346
Tabella 19: citazione <i>banda-forra</i>	354
Tabella 20: citazioni <i>Cartas à redação e Lettere alla redazione</i>	360
Tabella 21: citazioni Maria Ricardina	365
Tabella 22: citazioni ragazzi	366
Tabella 23: citazioni ragazzi	367
Tabella 24: contrazioni.....	369
Tabella 25: citazioni ragazzi	369
Tabella 26: ridondanza pronominale	371
Tabella 27: citazioni Padre José Pedro.....	372
Tabella 28: citazioni Padre José Pedro: Puccini e Grechi	373
Tabella 29: linguaggio figurato	374

Tabella 30: costruzione atipica 1.	381
Tabella 31: costruzione atipica 2.	382
Tabella 32: Periodo ipotetico dell'irrealtà.....	383
Tabella 33: periodo ipotetico della possibilità	384
Tabella 34: periodi ipotetici divergenti nei due traduttori.....	385
Tabella 35: casi 'atipici'	386
Tabella 36: indizi	388
Tabella 37: la certezza.....	389
Tabella 38: il condizionale della rivalsa.....	390
Tabella 39: che fare?	392
Tabella 40: Baleia	394
Tabella 41: ridondanza.....	397
Tabella 42: Carlos e Judite.....	403
Tabella 43: citazioni Carlos e i <i>moleques</i>	405
Tabella 44: Zé Guedes e Zefa Cajá.....	406
Tabella 45: la negra Luísa.....	407
Tabella 46: <i>Jaca</i>	584
Tabella 47: <i>Mar morto</i> o <i>Mare di morte</i> ?	607

ELENCO DI GRAFICI

Grafico 1: <i>L'Unità</i>	418
Grafico 2: <i>La Stampa</i>	419
Grafico 3: <i>L'Unità</i> e <i>La Stampa</i>	419

INDICE

INTRODUZIONE	31
1 LA SCOPERTA DI UNA LETTERATURA REGIONALISTA E LA SUA TRADUZIONE	43
1.1 LA LETTERATURA REGIONALISTA BRASILIANA DEGLI ANNI TRENTA DEL NORDEST TRADOTTA IN ITALIA.....	43
1.2 COME GUARDARE AL LIBRO TRADOTTO? TRADUZIONE COME MEDIAZIONE E SCOPERTA	80
2 ENTRARE NEL LIBRO-ARCHIVIO	147
2.1 LE OPERE DELLA LETTERATURA REGIONALISTA DEL NORDEST: TRADUTTORI, MEDIATORI CULTURALI	147
2.2 IL ‘FATTO EDITORIALE’	220
3 IL TESTO TRADOTTO: LA TRADUZIONE DELL’UNIVERSO DEL DISCORSO. UNO SGUARDO PIÙ DA VICINO ALLE TRADUZIONI DI <i>CAPITÃES DA AREIA</i>, <i>VIDAS SECAS</i> E <i>MENINO DE ENGENHO</i>.....	277
3.1 NOMINARE PERSONE E COSE.....	277
3.2 TAGLI E USO DELLA LINGUA, L’IMMAGINE LINGUISTICA.....	356
4 IMMAGINI DI PAROLE: UN QUADRO DELLA CIRCOLAZIONE.....	413
4.1 L’IMMAGINE LETTERARIA MEDIATA DAL CINEMA NE <i>L’UNITÀ</i> E <i>LA STAMPA</i> : UNA TRADUZIONE INTERSEMIOTICA.....	413
4.2 PRESENZA DEGLI AUTORI E DELLE OPERE TRADOTTE NEI GIORNALI: IL CASO DE <i>L’UNITÀ</i> E DE <i>LA STAMPA</i>	452
5 IMMAGINI A COLORI: TRATTI DELLA CULTURA.....	517
5.1 LA TRADUZIONE DELL’IMMAGINE	517
5.2 TRADURRE I TITOLI: UN COMPITO BANALE?	591
CONCLUSIONI.....	613
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....	637
OPERE CONTENUTE NEL <i>CORPUS</i> :.....	657
SITOGRAFIA.....	662
ARCHIVI E FONDI CONSULTATI	671

ALLEGATO A – FOTO DI COPERTINE DI TRADUZIONI DI OPERE DI GRACILIANO RAMOS	673
ALLEGATO B – ARTICOLO DE <i>L'UNITÀ</i> DEL 17 APRILE 1954	675
APPENDICE 1: ARTICOLI SU AMADO IN ITALIA (1984- 1996) IN <i>L'UNITÀ</i> E <i>LA STAMPA</i>.....	677
APPENDICE 2: ARTICOLI RELATIVI AL PREMIO IILA.....	679
APPENDICE 3: MOSTRE FOTOGRAFICHE CON PATRIZIA GIANCOTTI.....	681

INTRODUZIONE

L'idea di questo progetto di dottorato nasce da un *mestrado* discusso nel dicembre 2012 presso l'UFSC dal titolo *La traduzione italiana di Tenda dos Milagres: uno sguardo agli aspetti religiosi*.

Si può affermare che sia frutto di quell'esperienza perché, durante la ricerca, vale a dire la lettura di testi teorici, di articoli relativi alla traduzione e in particolare alla traduzione dei testi di Jorge Amado ovviamente in italiano, ma anche in altre lingue, è emerso molto chiaramente quanto sia importante nonché problematico l'elemento culturale locale nel processo traduttivo. Nell'ambito del *mestrado* mi sono concentrata esclusivamente sullo studio e sull'analisi della traduzione del lessico religioso, in particolare del *candomblé*, religione sincretica che ricopre un ruolo più o meno rilevante in molte se non in tutte le opere di Amado e che è fortemente presente nella società baiana e ormai anche in tutto il Brasile nonché in Europa e oltre. Confrontarsi con un'opera di Jorge Amado significa confrontarsi con la cultura baiana, questo è l'assunto da cui parto e che alimenta la mia lettura dell'opera di questo scrittore sin dal primo incontro con l'autore, rappresentato dalla lettura di *Cacau* (1933). Se si accetta questa visione, non si può fare a meno di domandarsi se e quanto sia possibile, per la traduzione, portare questo universo culturale in un altro universo da questo molto distante e non solo in termini geografici.

Questo quesito di base ha risvegliato nuovi interessi e dato origine a nuovi interrogativi, che si rivolgono forse alla stessa problematica, ma che ampliano l'orizzonte di riferimento. Nel *mestrado* mi sono concentrata sul lessico religioso di un'opera di Amado, ma ora la presente ricerca intende guardare con più attenzione ad altri elementi che compongono un libro e che non sono stati considerati prima; l'attenzione si allarga infatti all'intero paratesto, a tutto quello che ruota attorno al libro tradotto¹ e che ne è parte integrante. Tutte le domande che si presentano e le nuove riflessioni sono ramificazioni di questo nuovo sguardo. Anche il *corpus* cambia e si apre ad alcuni degli scrittori degli anni Trenta, che si riferiscono a una realtà più ampia, che coinvolge, in generale, il Nordest del Brasile. Mi riferisco in particolare al romanzo del Nordest degli anni Trenta, rappresentato da José Lins do Rego, Graciliano Ramos e, naturalmente, da Jorge Amado (i romanzi della prima fase). Si tratta di una prosa che racconta la realtà del Nordest, dei raccoglitori di

¹ Si veda GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna. Torino, Einaudi, 1989.

cacao, degli abitanti del *casarão* al centro delle vicende di *Suor*, la realtà dei *coroneis*, della canna da zucchero e del microcosmo che la circonda, delle *secas*. Il primo degli interrogativi di cui si diceva è dunque stato questo: è possibile che la traduzione possa portare questo universo geografico, culturale, linguistico, in un altro paese che non ne condivide l'esperienza dal punto di vista storico, sociale, economico, in un'unica parola culturale? Come arriva in Italia il romanzo del Nordest? Ci arriva come romanzo del Nordest o come un romanzo fantasioso, onirico, così come molti italiani intendono il romanzo sudamericano dopo l'ampia diffusione di *Cent'anni di solitudine* (1967) di Gabriel García Márquez?

L'oggetto della ricerca si è quindi lentamente delineato ed ha assunto caratteristiche ben definite: comprendere se e come le traduzioni delle opere degli autori citati abbiano potuto contribuire a disegnare un possibile profilo della Letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta in Italia². Ritengo che, vista l'importanza del periodo storico e la specificità di ambientazione e di problematica offerte dagli scrittori della 'generazione del Trenta' del Nordest, questo tipo di prosa possa prestarsi a uno studio legato alla traduzione e a tutto l'universo che la circonda, in termini di proposta di testo scritto, di immagine, di immaginario che al testo si lega, di scelte editoriali. In un primo momento, ho pensato di considerare tutte le opere di tutti gli autori tradotti, ma, in seguito, è stata esclusa dal *corpus* Raquel de Queiroz, fondamentalmente per due motivi. Il primo è legato alla tematica trattata nel testo tradotto in Italia, *Memoriale di Maria Moura* (1992) che risulta essere 'peculiare dell'autrice' e rischia, quindi, di creare quello che si potrebbe definire 'un caso a sé'. Il secondo ha a che fare con il fatto che proprio la sua prima opera, *O Quinze* (1930), così vicina al tipo di romanzo di cui mi occupo, non sia stata tradotta in Italia. La scelta è quindi ricaduta su tutte le opere degli altri tre autori legati al romanzo del Nordest scritte negli anni Trenta e tradotte in Italia in diversi momenti: Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Il *corpus* oggetto di studio è, come si vedrà nel primo capitolo, piuttosto ampio proprio per cercare di capire come sia proposta la letteratura del Nordest, motivo per cui è sembrato, a un certo punto, opportuno restringerlo sulla base dei dati che sarebbero emersi dall'analisi delle fonti. In realtà è stata fatta una scelta diversa, quella di

² Importanti a questo riguardo sono state le ricerche svolte dal gruppo della letteratura italiana tradotta in Brasile, presso l'UFSC/USP, che seguono un percorso simile, anche se contrario, visto che il loro è un movimento Italia-Brasile. Si veda www.dlit.ufsc.br.

non ridurre le possibilità e la ricchezza di spunti ridimensionando il numero di opere, ma con la consapevolezza che non sarebbe stato possibile considerare tutti i romanzi e le relative traduzioni con le stesse modalità, rendendoli tutti oggetto delle medesime analisi e riflessioni. Ho preferito, quindi, cogliere gli elementi che, di volta in volta, offrivano spunti e si presentavano come portatori di un'idea che poteva contribuire al tipo di discorso che stavo portando avanti, vivendo l'ampiezza del *corpus* non come limite, ma come opportunità. Ecco allora che, per esempio, solo un romanzo per ogni autore è stato scelto per la riflessione sulla traduzione italiana: *Capitães da Areia* (1937) per Jorge Amado, *Vidas secas* (1938) per Graciliano Ramos e *Menino de Engenho* (1932) per José Lins do Rego. Sempre per fare un esempio, mi sono concentrata maggiormente su paratesti legati alla traduzione di alcuni romanzi piuttosto che di altri, vale a dire copertine, introduzioni, postfazioni, articoli, e così via.

Parlando di fonti, ritengo che esistano strumenti capaci di coadiuvare una tale ricerca e rispondere alla domanda che mi sono posta a un livello qualitativo elevato e soprattutto oggettivo. Si tratta di fonti legate alla parola e all'immagine del testo tradotto, ma anche a tutto quello che ruota attorno alla pubblicazione della traduzione, vale a dire scelte editoriali, ricaduta effettiva dal punto di vista delle vendite e quindi delle riedizioni.

Del primo gruppo fanno parte gli articoli di giornale, attualmente disponibili, relativi all'arrivo in traduzione italiana delle opere di questi scrittori in Italia (o, più in generale, agli autori stessi, quando si tratti di informazioni ritenute rilevanti), come per esempio l'archivio storico de *L'Unità*, fino a poco tempo fa disponibile *online*³ (www.unita.it) e quello de *La Stampa*, tuttora disponibile *online* (www.archiviolaStampa.it). L'arco di tempo che ho considerato è rappresentato dalla data di pubblicazione della prima traduzione di un'opera di uno degli scrittori oggetto di ricerca, nella fattispecie Amado, 1949 (anno di uscita di *Terre del finimondo*) all'ultima, che coincide, al momento, con la pubblicazione, nel 1999, di una nuova traduzione di *Suor*, sempre di Amado, da parte di Daniela Ferioli⁴. Ho ritenuto interessante esplorare

³ L'archivio era disponibile *online* durante la fase di rilevazione dei dati, che è stata portata a termine, ed è stato anche possibile scaricare le pagine di interesse per la ricerca. Già dalla metà del 2017 non è, purtroppo, più disponibile *online*.

⁴ Ho scelto due giornali di colorazione politica diversa per poter avere due punti di vista differenti. Il termine fissato precedentemente, coincidente con la pubblicazione, nel 2003, di *Insomnia*, di Graciliano Ramos, nella traduzione di

queste fonti che, di fatto, sono una testimonianza importante della ricezione di queste opere in Italia, per cercare di capire come questi autori siano stati percepiti e, in un secondo momento, presentati al pubblico italiano. La scelta di due quotidiani può inoltre contribuire ad ampliare l'orizzonte di ricerca e a confrontarsi con diversi sguardi lanciati sulla letteratura oggetto di studio. È evidente che è più interessante se, a presentare autori e opere, è lo stesso traduttore, dal momento che penso, seguendo la teoria dell'impossibilità dell'invisibilità del traduttore di Venuti⁵, che il modo di parlare di un'opera, da parte di chi l'ha tradotta, fornisca spesso preziose informazioni sulla postura assunta nello svolgere tale 'compito' e sulla visione che se ne è ricavata e che, inevitabilmente, si presenterà. Ritengo che, in molti casi, la lettura fatta dal traduttore possa essere determinante, attraverso le scelte traduttive effettuate, ai fini della ricezione di un testo da parte del pubblico di arrivo, dal momento che l'impronta digitale di chi ha tradotto rimane indelebile ed è in grado di orientare il lettore in una direzione piuttosto che in un'altra. A questo proposito un elemento significativo risulta essere sicuramente la traduzione del titolo, alla quale è stata dedicata una riflessione particolare. Sempre del primo gruppo fanno parte eventuali contributi critici relativi alle opere tradotte, da cercare nelle edizioni di letterature brasiliane scritte in Italia, in saggi o ancora nella stampa. La paternità di tali contributi è da rintracciare principalmente tra gli scritti di docenti italiani di Letteratura portoghese e brasiliana, mediatori culturali privilegiati, insieme a traduttori ed editori, della narrativa brasiliana degli anni Trenta in Italia. Esempi interessanti potrebbero essere rappresentati da Ruggero Jacobbi, intellettuale eclettico e grande divulgatore della letteratura brasiliana in Italia e di quella italiana in Brasile, oltre che docente di Letteratura brasiliana al Magistero di Roma (diventato titolare di cattedra nel 1980); da Luciana Stegagno Picchio, docente di Lingua e Letteratura portoghese prima all'Università di Pisa e poi alla Sapienza di Roma, i cui interessi, dal 1959, si sono estesi al Brasile e alla letteratura brasiliana; nonché da altri docenti universitari che si sono espressi, in qualche modo, in merito alla questione, ai quali sono sicuramente da aggiungere, Edoardo Bizzarri, Antonio Tabucchi, Dario Puccini, tra gli altri, come traduttori.

Alessandra Ravetti, è stato spostato in quanto l'opera è stata scritta in anni successivi rispetto alle altre opere che compongono il *corpus* (1947) e perché non sono emersi molti riferimenti a tale traduzione. Una scelta che non ha impedito, comunque, di farvi riferimento ogni volta che essa ha potuto, in qualche modo, fornire contributi interessanti.

⁵ VENUTI, L. *L'invisibilità del traduttore*, Roma: Armando, 1999.

Quanto all'immagine, durante le ricerche richieste dal *mestrado*, mi sono resa conto che questa ha un ruolo molto importante per quanto riguarda la traduzione dell'opera di Amado in italiano, a partire dalla copertina per arrivare alle illustrazioni contenute nelle edizioni brasiliane che, nel caso di *Tenda dos Milagres* (1969), spariscono nell'edizione italiana presa in esame. Ho ritenuto interessante estendere questa ricerca a tutte le opere che fanno parte del *corpus*, partendo dal presupposto che un testo debba funzionare nel contesto in cui si traduce e che, affinché questo avvenga, si debbano considerare anche elementi non prettamente linguistici e aprirsi a una prospettiva che tocchi anche altre visioni dell'opera, come quelle proposte dall'antropologia e dagli studi che riguardano le immagini, le illustrazioni, per esempio. A questo livello la voce del traduttore non riesce, spesso, più a farsi sentire, visto che è la casa editrice, attraverso le varie scelte editoriali, a coprirla.

La copertina, con tutte le informazioni che può contenere, sia scritte che figurative, riveste un ruolo di fondamentale importanza per quanto concerne la traduzione, visto che rappresenta il primo momento di incontro del lettore con l'opera, istante in cui il fruitore si trova di fronte a un prodotto di cui deve decidere se fruire o no; quello visivo è sicuramente il primo contatto che si instaura tra il lettore e l'opera, e si carica di un'enorme responsabilità ai fini dell'idea che chi osserva si farà sul testo e della decisione di realizzare questo incontro o di lasciarlo invece a livello di pura potenzialità, con tutto quello che, evidentemente, ne consegue. La copertina è la prima, decisiva, traduzione del testo e, come tale, riveste un ruolo centrale nel presente studio.

Ho voluto seguire l'idea che vede la possibilità di distinguere tra testo e libro, vale a dire che penso di distinguere il romanzo, testo scritto dall'autore e tradotto in italiano, dal libro, da considerare come l'insieme di testo e di tutti gli eventuali paratesti: copertina, titolo, prefazione, postfazione, glossario, immagini etc., che vengono a farne parte. È il libro che ho inteso prendere in considerazione, il libro-archivio, che si apre e di dispiega anche tramite i suoi paratesti. Andando ancora oltre ho voluto spingermi fino a uno sguardo che faccia rientrare nel suo orizzonte visivo, rappresentato dal libro-archivio, anche tutto quello che ruota attorno all'arrivo di questo archivio in un paese straniero, come per esempio articoli di giornale che ne parlano o che annunciano il lancio del libro, saggi di 'addetti ai lavori' da intendersi come critici, docenti universitari,

traduttori, ma anche tutto quello che concerne l'universo editoriale legato al libro: edizioni, ristampe⁶.

Sempre nel discorso legato alle fonti rientra l'esplorazione di fondi importanti, nei quali è stato possibile reperire materiali interessanti, come La Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, La Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, La Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, il Fondo Luciana Stegagno Picchio ospitato dall'Istituto portoghese di Sant'Antonio e il Fondo Dario Puccini presso la Biblioteca Angelo Monteverdi a Roma, l'Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD) di Roma, la Biblioteca Nazionale Centrale e il Gabinetto G. P. Vieusseux, Archivio contemporaneo A. Bonsanti (Fondo Ruggero Jacobbi e Fondo Dario Puccini), entrambi a Firenze, il Fondo Einaudi conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, la Fundação Casa de Jorge Amado, la biblioteca della UFBA (Universidade Federal da Bahia), la Biblioteca Pública do Estado da Bahia a Salvador (Bahia), l'IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), in particolare il Fondo Graciliano Ramos, presso l'archivio dell'IEB, la Biblioteca dello IEB - Universidade de São Paulo (USP), la Biblioteca FFLCH della USP e la Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin a San Paolo. Il presente lavoro è stato del resto svolto nell'ambito di un dottorato in co-tutela tra l'Universidade Federal de Santa Catarina e l'Università degli Studi di Genova con tempi di ricerca ovviamente effettuati sia in Brasile che in Italia.

L'ipotesi dalla quale parto è che la letteratura brasiliana tradotta contenuta nel *corpus* sia stata presentata in Italia in modi diversi: uno più legato al discorso dell'impegno politico e al regionalismo, caratteristiche entrambe che i tre autori analizzati hanno in comune, un altro che in certi momenti fa leva sull'elemento esotico e un altro ancora che, al contrario, cerca di 'avvicinare' il lettore a un mondo molto lontano e diverso e quindi tende a eliminare o almeno ridurre l'effetto di straniamento che potrebbe prodursi. Evidentemente le diverse modalità possono anche intersecarsi nel tentativo di andare a toccare le giuste corde nel lettore tramite un ampio ventaglio di proposte. La traduzione, o la presentazione e divulgazione delle traduzioni e le scelte editoriali relative al lancio delle stesse (copertine, commenti in copertina, testi sulle seconde, terze, quarte di copertina, inserimento in una collana piuttosto che in un'altra, etc.) contribuiscono significativamente, ritengo, ad andare in una direzione o nell'altra. La percezione che si ha è che ci sia stato, in alcuni momenti più

⁶ In sostanza "il peritesto" e "l'epitesto" di cui parla Genette. GENETTE G. *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit. 1989, p. 7.

che in altri, come una sorta di timore che, presentando il romanzo ‘traducendone’ tutti gli aspetti, il pubblico avrebbe potuto non esserne così attratto e che si sia sentita l’esigenza di edulcorarne alcuni aspetti, tramite, per esempio, l’immagine sulla copertina, che a volte è estremamente distante dal contenuto del testo o da quella presente sul testo in portoghese. In altri momenti tale timore può essere stato più determinante e radicale, in quanto legato a un’eventuale impossibilità di pubblicare la traduzione per motivi di tipo censorio, paura che ha richiesto provvedimenti più radicali, quali tagli e possibili scelte linguistiche che potessero prevenire rifiuti in tal senso. La lontananza, culturale oltre che geografica, non si può non ricordarlo continuamente, è stata a volte ostacolo e quindi si è cercato di ‘accorciare le distanze’, si è cercato allora di calcare la mano sul Brasile esotico più noto a causa degli stereotipi più diffusi, il Brasile della musica, della sensualità, della natura, ma quella rigogliosa, non quella violenta delle *secas*. È stato necessario domesticare un certo Brasile per renderlo più accattivante, o quanto meno più vicino. Mi sono proposta così di capire quali tipi di immagini di questa letteratura siano stati proposti e che cosa, di volta in volta, abbia contribuito alla creazione di un’immagine piuttosto che di un’altra nel tentativo di ottenere una percezione il più possibile precisa della traccia che la letteratura brasiliana degli anni Trenta ha lasciato nel nostro paese. Sembra che quella che in Brasile rientra nella *Geração de 30*, nello specifico la letteratura regionalista del Nordest, ben delineata, formata da scrittori che, pur diversi tra di loro, condividono un certo tipo di sensibilità letteraria, certe tematiche, idee, atmosfere, che permettono di vederli come esponenti di un nuovo modo di fare letteratura, non arrivi in Italia come un progetto comune. Sembra che vengano presentati al lettore italiano singoli autori, che difficilmente si riesca a rintracciare una proposta ‘Letteratura brasiliana regionalista del Nordest degli anni Trenta’, che manchi una visione di insieme.

Il lavoro è diviso in 5 parti:

Nel capitolo 1 “La scoperta di una letteratura regionalista e la sua traduzione” rifletto su questa letteratura, sul suo significato, sulla sua importanza, sul ruolo svolto nel panorama letterario più o meno vicino dal punto di vista cronologico prima di tutto in Brasile, proprio per cercare di cogliere le coordinate di una visione di insieme da cercare poi nel paese in cui è arrivata in traduzione, in questo caso l’Italia. È importante, infatti, concentrarsi dapprima sul discorso che, nel paese di origine, ruota attorno alla letteratura regionalista del Nordest della Generazione degli anni Trenta, visto che si tratta di un momento particolarmente significativo nel panorama letterario brasiliano, che ha dato origine a importanti

discussioni e posizioni da parte dei critici. È necessario capire quali caratteristiche assuma *in primis* in Brasile, per poi poter cogliere segnali di quale letteratura del Nordest degli anni Trenta sia stata portata in Italia dalla traduzione per comprendere a fondo che impronta questa Generazione vi abbia lasciato e se l'abbia lasciata come *Geração de 30*. Si tratta di scrittori di fatto diversi tra di loro e nei quali, per esempio, anche l'impegno politico, pur presente soprattutto in determinati periodi, porta a esiti narrativi e letterari piuttosto lontani, basti pensare a Jorge Amado e Graciliano Ramos, ma che condividono un elemento fondamentale: il Nordest. Ruggero Jacobbi descrive molto chiaramente questa diversità che convive nella condivisione di un sentire comune in un articolo dedicato alla traduzione di *Menino de Engenho* e *Moleque Ricardo* di José Lins do Rego:

[i] negri della Bahia, i marinai, i pescatori delle accese evocazioni di Jorge Amado; i taciturni e affamati *retirantes* di Graciliano Ramos; i *cangaceiros* di Rachel de Queros; e tutto il paesaggio che si portano dietro, una affannosa storia quasi persa nell'immensità della natura e tuttavia sempre riferibile alla più spietata dialettica delle forze economiche; tutto ciò costituisce un mondo compatto, malgrado le diverse sfumature. Una intonazione essenziale in questo concerto è stata portata dall'opera vasta e schiettissima di José Lins do Rego [...]⁷.

Ritengo interessante indagare se il filo rosso che unisce questi autori 'in patria' sia rintracciabile nelle proposte fatte al pubblico di arrivo, quello italiano, considerando sempre la traduzione come parte di

⁷ L'articolo "Ritorno di un narratore brasiliano *Storie di schiavi e di padroni* Nostalgia per l'infanzia e slancio verso il futuro nell'opera di José Lins do Rego", *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri è conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, 'Paese Sera/Libri' R. J. 7.1.10 dal 1960 al 1980. Per quanto concerne le citazioni di brani di giornali, ho inserito tra virgolette il titolo ma anche occhiello e catenaccio, quando necessario; ho distinto il titolo scrivendolo in corsivo. Alcuni caratteri originariamente in stampatello sono stati scritti in corsivo quando indicano la specifica pagina indicata, quando invece si tratta di occhiello o catenaccio sono stati lasciati maiuscoli, per differenziarli dal resto di brani tratti dal testo dell'articolo.

un microcosmo complesso che non si limita al discorso linguistico. In questo senso ho voluto guardare al libro tradotto come libro-archivio, del quale analizzare di volta in volta i vari paratesti dal momento che concorrono, se visti come un tutto, a disegnare l'immagine del libro brasiliano proposta al lettore italiano. Sebbene si ragioni, su un piano macro, in termini di Letteratura regionalista del Nordest degli anni Trenta, ci si concentra poi, su un piano micro, sui singoli romanzi tradotti, che costituiscono singole proposte da guardare prima nella loro unicità e poi con uno sguardo d'insieme, per capire se e come la traduzione realizzi quella mediazione culturale che può permettere al lettore italiano di scoprire le nuove realtà letterarie e culturali, di cui i libri tradotti possono essere veicoli. Il libro tradotto non può quindi, in questa visione, ridursi al risultato di un semplice passaggio di un testo da una lingua a un'altra, sarà invece importante riflettere sulla traduzione come mezzo di comunicazione culturale.

Nel capitolo 2, "Entrare nel libro-archivio", è stato importante cominciare a creare una rete di riferimenti che metta in comunicazione il testo con "il peritesto" di Genette, i diversi paratesti, si potrebbe dire, interni al volume tradotto, concentrandosi in modo specifico sui 'protagonisti', autori di introduzioni, postfazioni, note, ma anche gli editori e i traduttori, mediatori culturali che hanno un ruolo importante nel comporre il libro. La traduzione viene inoltre a inserirsi in un contesto editoriale ben preciso, che vale la pena di considerare nei suoi diversi aspetti.

Nel capitolo 3, "Il testo tradotto: la traduzione dell'universo del discorso. Uno sguardo più da vicino alle traduzioni di *Capitães da Areia*, *Vidas secas* e *Menino de Engenho*", rifletto sulla traduzione italiana dei tre romanzi contenuti nel *corpus*: *I banditi del porto* (1952, oltre all'adattamento *I banditi dell'Arena*, 1948-1949, per *Vie Nuove*, traduzione in entrambi i casi di Dario Puccini), *Capitani della spiaggia* (1988, traduzione di Elena Grechi), *Siccià* (1963, traduzione di Edoardo Bizzarri), *Vite secche* (1993, traduzione di Andrea Ciacchi), *Il figlio della piantagione* (in *Il treno di Recife*, 1974, traduzione di Antonio Tabucchi), con uno sguardo teso a individuare se e come alcuni elementi culturali contenuti nelle opere brasiliane siano stati proposti nei libri italiani.

Il capitolo 4, "Immagini di parole: un quadro della circolazione", è dedicato all'analisi di dati e informazioni emersi dalla consultazione delle fonti relative in particolare a quello che Genette definisce "l'epitesto", vale a dire i diversi paratesti esterni al testo, che usano, normalmente, un supporto diverso, non per questo meno importanti, ma avendo sempre come obiettivo una comunicazione, un dialogo, tra testo, "peritesto" ed

“epitesto”. Ho voluto adottare uno sguardo il più possibile ampio, che prendesse in considerazione anche piccoli dettagli apparentemente poco significativi ma che, se visti come tessere di un *puzzle* in costruzione, possono caricarsi di significati ben più marcati e necessari alla comprensione di certi risultati. Mi riferisco a epitesti legati alle traduzioni e al loro arrivo e quindi alla presentazione in Italia, che possano aiutare a capire perché un evento avvenga in un determinato momento, in una determinata situazione, in determinate condizioni piuttosto che in altre e come tali condizioni possano influire sulla proposta finale. Ho fatto riferimento alla carta stampata, nella fattispecie all’archivio storico *online* de *L’Unità* e a quello de *La Stampa* (di cui ho già detto).

Nel capitolo 5 “Immagini a colori: tratti della cultura” rifletto in modo più specifico sulle fonti visive (illustrazioni presenti o meno all’interno dei testi e, in generale, sulle copertine delle traduzioni) e, laddove risultasse di interesse, ho condotto un’analisi di tipo contrastivo di copertine di varie edizioni brasiliane e di quelle delle traduzioni italiane. Un’attenzione particolare è dedicata alla traduzione dei titoli, operazione non priva di significato, ripercussioni e responsabilità. Ritengo, infatti, che il titolo possa avere una forza paragonabile a quella di un’illustrazione, di un disegno o di una fotografia sulla copertina quanto alla creazione di aspettative nel lettore, dal momento che dovrebbe rappresentare l’essenza del romanzo stesso.

Tutti gli elementi citati fanno parte del paratesto e dialogano tra di loro, con il testo e con il testo nella lingua di partenza; il risultato è l’immagine dell’opera letteraria che si propone al lettore in traduzione italiana. L’importante è riflettere su questo dialogo e focalizzare sempre l’attenzione sul legame che può o può non crearsi quando la traduzione mette in relazione due sistemi letterari e culturali. Non tutte le opere letterarie sono destinate a ‘entrare’ anche in altri contesti linguistici e culturali ed è interessante capire se e che tipo di legame si instauri quando questo passaggio avviene. La traduzione vista, insomma, come strumento di conoscenza in senso antropologico, ma anche come mezzo di comunicazione usato, in questo caso, tra due sistemi letterari e anche culturali, che si parlano tramite la letteratura. Per poter comprendere che tipo di modalità comunicativa si instauri, sono andata alla ricerca di elementi che concorrono a costruire tale discorso, tenendo ben presente la responsabilità che sempre è legata alla pubblicazione di opere letterarie, principalmente di traduzioni.

Un dato emerge in maniera molto chiara ed evidente: esiste una significativa sproporzione per quanto concerne la presenza dei tre autori studiati nel panorama letterario italiano, squilibrio che si riscontra nel

numero di opere tradotte: quello che appare chiaramente è il dato relativo alla sopravvivenza e alla continuità della presenza delle traduzioni. La rilevazione condotta negli archivi dei due giornali ha, per esempio, evidenziato da subito una scarsa presenza di Graciliano Ramos e una scarsissima presenza di José Lins do Rego. Tale dato è stato confermato da quella che potremmo definire ‘vita editoriale’ in Italia di Lins do Rego, che consiste, da quanto sono riuscita a trovare, in una sola edizione per ogni opera tradotta, avvenuta a circa vent’anni l’una dall’altra, pubblicazioni che non hanno avuto seguito. Per Ramos il discorso è leggermente diverso perché, almeno per la traduzione di un romanzo, *Vidas secas*, esiste una storia di continuità. Si tratta di un elemento che provoca, inevitabilmente, uno squilibrio principalmente quantitativo nel lavoro, ma che deve, credo, essere tenuto in considerazione e compreso in quanto parte integrante di quell’immagine che mi sono proposta di andare a cercare.

Ho avuto la fortuna e il piacere di poter contare sull’aiuto di Paloma Jorge Amado e Luiza Ramos, con le quali ho potuto parlare a lungo a Salvador e a San Paolo dei loro rispettivi padri, nonché della Professoressa Stefania Piccinato, moglie di Dario Puccini, che si è dimostrata disponibile a incontrarmi più volte per parlare di suo marito. Le lettere conservate presso l’archivio Bonsanti (Fondo Jacobbi e Fondo Puccini) e la Fundação Casa de Jorge Amado hanno restituito informazioni preziose, che ho potuto utilizzare nella tesi dietro autorizzazione di Laura Jacobbi, Paloma Jorge Amado e Stefania Piccinato Puccini. Anche il Professor Andrea Ciacchi, curatore dell’edizione di *Vite secche* del 1993 si è dimostrato disponibile a parlare con me di alcune scelte editoriali e traduttive che riguardano la sua traduzione.

Per quanto concerne le lettere, i testi sono stati lasciati inalterati e contengono, a volte, sviste o refusi, dovuti probabilmente al fatto che può trattarsi di minute (varie sono scritte a mano). Nel caso del carteggio tra Amado e Puccini sono state utilizzate almeno tre lingue: portoghese, spagnolo e italiano e, in alcuni casi, si notano interferenze, che non ostacolano mai la comprensione. Non sono state corrette per questo motivo e perché ritengo questa comunicazione multilingue una ricchezza linguistico-culturale.

1 LA SCOPERTA DI UNA LETTERATURA REGIONALISTA E LA SUA TRADUZIONE

Riflettere sulla letteratura brasiliana regionalista del Nordest degli anni Trenta significa dapprima fornirne un quadro in patria e in un secondo momento in Italia, in traduzione. Per poterlo fare sarà necessario concentrarsi su come tale letteratura sia stata presentata al pubblico italiano e se, in particolare, vi siano o meno echi di una discussione che, in patria, ruota attorno alle opere che compongono il *corpus* che qui si intende analizzare, tenendo sempre presente come obiettivo quello di capire se venga realmente o meno presentata al pubblico italiano una *Geração de 30* regionalista nordestina.

Cercherò anche di focalizzare l'attenzione su come intendo guardare alla traduzione in italiano delle opere che fanno parte del *corpus*, partendo dal presupposto che il testo tradotto sia soltanto uno degli elementi che compongono il libro-archivio tradotto, che si apre anche tramite i suoi paratesti. In questa ottica concentrarsi sulla traduzione del testo diventa interessante quando questo assume un significato importante nell'economia del discorso che si sta portando avanti. Farò riferimento all'idea di archivio riconducibile a Derrida e Foucault⁸.

1.1 LA LETTERATURA REGIONALISTA BRASILIANA DEGLI ANNI TRENTA DEL NORDEST TRADOTTA IN ITALIA

Per poter affrontare il discorso relativo alla letteratura brasiliana regionalista del Nordest degli anni Trenta tradotta in Italia, è opportuno delineare un quadro che illustri come questa letteratura sia vista, principalmente dalla critica, in patria. È importante comprendere che caratteristiche abbia, per poi capire se le sue peculiarità, nel momento in cui questa letteratura viene tradotta, vengano in qualche modo conservate, se si insista maggiormente su alcune a scapito di altre, se si dia, in sostanza, al lettore italiano la possibilità di intravedere quei fili che uniscono gli scrittori studiati in una trama che si chiama 'Letteratura del Nordest degli anni Trenta'.

⁸ DERRIDA, J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*. Napoli: Filema edizioni, 2005; FOUCAULT, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: BUR Rizzoli saggi, 2013.

Antonio Candido afferma⁹ l'importanza del momento rivoluzionario del 1930: "ha veramente segnato la storia brasiliana, il Brasile è cambiato con la fine delle oligarchie e l'inizio del Brasile moderno".¹⁰ Cambiamenti importanti, trasformazione generale anche dal punto di vista della diffusione della letteratura che aumenta in maniera straordinaria, con produzioni editoriali molto interessanti, soprattutto a San Paolo, Rio de Janeiro e Porto Alegre¹¹ così che chi scrive dopo il Trenta può raggiungere, con la propria opera, un pubblico decisamente più ampio, e avere un impatto sicuramente maggiore a livello di ricezione rispetto a chi è venuto prima. Laurence Hallewell parla di un enorme aumento della produzione del libro: "l'aumento di pubblicazioni di libri è stato fenomenale [...]. Le cifre relative a San Paolo (le uniche di cui disponiamo) suggeriscono un indice di crescita, nella produzione di libri, tra il 1930 e il 1936, di più del 600%"¹². Anche se il movimento rivoluzionario degli anni Trenta non ha portato a una trasformazione radicale, ha avuto effetti positivi dal punto di vista della cultura. Il miglioramento a livello dei ceti medi si è verificato, anche nell'ambito dell'istruzione superiore e universitaria e ha sicuramente alterato "lo schema tradizionale delle élite" e portato a una "democratizzazione" del sapere. Dopo il Trenta infatti la cultura comincia a essere vista, almeno in

⁹ Farò riferimento, sostanzialmente, alla conferenza: TV Cultura Digital, *Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia"*, 22 settembre 2011, disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>, accesso effettuato il 04 novembre 2015, e al testo CANDIDO, A., "A Revolução de 1930 e a cultura", in *A Educação pela Noite & Outros Ensaaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987, pp. 181-198, entrambi ricchi di spunti e considerazioni specifici sull'argomento che si sta trattando. Le traduzioni in italiano dai testi originali in portoghese, in inglese o in francese contenute nella Tesi sono mie.

¹⁰ "Ele foi realmente um marco da história brasileira, o Brasil mudou, com fim das oligarquias e com começo do Brasil moderno". *Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia"*, conferenza citata. Si veda anche CANDIDO A., "A Revolução de 1930 e a cultura", op. cit., 1987, p. 181-182..

¹¹ "Houve surtos editoriais muito importantes, sobretudo em São Paulo, no Rio e em Porto Alegre". *Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia"* conferenza citata; CANDIDO, A., "A Revolução de 1930 e a cultura", op. cit., 1987, pp.191-193.

¹² HALLEWELL, L., *O livro no Brasil: Sua História*, traduzione di Maria de Penha Villalobos e Lolio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, pp. 464-465. Sull'argomento si vedano le pagine dedicate a José Olympio.

teoria, come un diritto di tutti, contro la visione di tipo aristocratico fino ad allora imperante, che riteneva che le forme più elevate di cultura erudita fossero destinate soltanto alle *élite*. Parlando del lettore medio, Candido evidenzia l'importanza del fatto che dopo il Trenta vengano alla ribalta il romanzo e il racconto, romanzi neorealisti o neonaturalisti e quindi più accessibili; il risultato di questa accessibilità è stata una grande diffusione, diversamente da quanto accaduto con i libri degli anni Venti, molto meno accessibili, testi ermetici, si veda, per esempio, *Macunaíma* (1925) di Mário de Andrade.

Il critico, in occasione del già citato simposio su Graciliano Ramos¹³, parla della propria esperienza di lettore e, partendo dalla propria vicenda personale, mette in evidenza un ruolo di estrema importanza, che questa letteratura ha svolto: far conoscere il Brasile ai brasiliani. Si tratta di una funzione, come dice lo stesso critico, poco estetica ma molto umana¹⁴, estremamente importante per un paese immenso in cui le enormi distanze (allora decisamente più grandi di quanto non lo siano oggi) impedivano ai brasiliani stessi di comunicare tra di loro e di conoscere numerosi aspetti geografici e culturali di quello che, di fatto, è un continente. Candido afferma di aver conosciuto, attraverso il romanzo degli anni Trenta, il Nordest, l'Amazzonia, il Rio Grande do Sul e lo Stato in cui egli stesso viveva, Minas Gerais; parlando di "un'unificazione del Brasile attraverso il romanzo"¹⁵.

Il secondo elemento su cui Candido pone ripetutamente l'accento riguarda un altro compito svolto dalla letteratura degli anni Trenta, che è quello di aver avvicinato lui, giovane lettore *mineiro* (che attendeva, impaziente, che il treno portasse alla libreria migliore di Poços de Caldas, la sua città, i nuovi libri usciti in quegli anni), e i lettori brasiliani in generale,

al povero, al miserabile. Perché i romanzi che avevo avuto a disposizione in quel periodo erano soprattutto romanzi urbani o romanzi regionalisti di impronta pittoresca, che presentavano l'uomo rurale come oggetto di curiosità¹⁶.

¹³ *Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia"*, conferenza citata.

¹⁴ CANDIDO, loc. cit.. In queste parole si potrebbe ritrovare l'idea dei due progetti di cui parla Lafetá: fase eroica e fase ideologica, di cui dirò.

¹⁵ CANDIDO, loc. cit.

¹⁶ "*Do pobre e do desvalido, porque os romances que por acaso me caíam na mão naquele tempo eram sobretudo romances da vida urbana ou romances*

Gli scrittori degli anni Trenta mostrano ai lettori brasiliani il Brasile “povero”, dimenticato, calpestato e Candido individua nella lettura di questi romanzi il primo momento di reale confronto con la vita di un nero, di un *jagunço*¹⁷, di un raccoglitore di cacao; ricorda in particolare l’emozione provata nel leggere *Sudore*¹⁸, 1985 (1934) di Jorge Amado, nel leggere la vita del *casarão*, del *cortiço* che, secondo il critico, non era mai stata presentata prima nella letteratura in quel modo. È chiaro che c’era stato *O cortiço* (1890) di Luis de Azevedo, ma, mentre vede quest’ultimo come il prodotto di un progetto, Candido individua il romanzo di Amado come frutto di un momento storico in cui “le classi sociali hanno subito una scossa in Brasile, con la caduta dell’oligarchia e l’entrata dell’operaio nella vita politica”.¹⁹

In questo momento e movimento storico e culturale, il romanzo del Nordest assume un’importanza estremamente rilevante, poiché mostra ai brasiliani non nordestini una regione, una parte del proprio paese fino ad allora probabilmente sconosciuta e introduce, allo stesso tempo, una nuova visione della realtà. È come se l’orizzonte conoscitivo dei lettori brasiliani si ampliasse arrivando a contenere realtà umane, culturali e sociali fino ad allora lontane non solo dal punto di vista geografico. Un processo di unificazione geografica, umana, culturale e sociale del Brasile reso possibile anche da altri mezzi di comunicazione che contribuiscono a dare origine a sinergie conoscitive, come l’avvento della radio a onde corte che, secondo Candido, “è stata uno straordinario fattore di mutua

regionalistas de cunho pitoresco, em que praticamente o homem rural era tido como objeto de curiosidade”. Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro “Angústia”, conferenza citata.

¹⁷ *Jagunço* è un uomo che si occupa di difendere *fazendeiros* o comunque persone che hanno una certa influenza, ma anche un pistolero assoldato per uccidere (“sm. 1. Homem que serve de guarda-costas a fazendeiros ou pessoas influentes, no interior do Brasil; CAPANGA, 2. N.E. Pistoleiro contratado para matar”). Disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 3 settembre 2018.

¹⁸ Saranno indicate le date di pubblicazione dei libri nei due paesi nel seguente modo: se il titolo è della traduzione italiana, verrà inserito l’anno di pubblicazione in Italia, seguito, tra parentesi, dalla data di pubblicazione in Brasile e viceversa. Quando non si tratta di una prima edizione, questo dato verrà segnalato.

¹⁹ “As classes sociais foram sacudidas no Brasil com a decadência da oligarquia e a entrada do operário na vida política”. Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro “Angústia”, conferenza citata.

conoscenza dei brasiliani e di trasformazione dei costumi”²⁰ e la musica popolare urbana, che ha vissuto un momento di grande splendore in questo periodo: “la musica urbana di Rio de Janeiro, il *samba* che è sceso dal *morro* (dalla montagna, dove si trovano le *favelas*²¹) ed era diffuso dalla radio è stato un grande fattore di unificazione e un grande fattore di unificazione del Brasile”.²²

Un altro elemento importante da tenere in considerazione è che la letteratura della *Geração de 30*, alla quale gli scrittori che compongono il *corpus* della presente ricerca, Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego appartengono, è frequentemente considerata in rapporto al Modernismo, movimento artistico, letterario, culturale sviluppatosi in Brasile intorno agli anni Venti. Perfino le posizioni più critiche nei confronti di questo movimento non possono fare a meno di farvi riferimento. È il caso di Octávio de Faria, che ne nega l’esistenza affermandola poi, in maniera contraddittoria, nel titolo dell’articolo, “Mensagem Pós-Modernista”, da cui sono tratte le seguenti parole:

pur correndo il rischio di scandalizzare molti comincerò con un’affermazione che non desidero attenuare con nessun sotterfugio, coprire con alcun velo: a mio avviso il movimento modernista non solo non esiste più in alcun modo, ma non è mai esistito²³.

Se c’è un “*pós*” (“dopo”) deve esserci stato un “*pre*” (prima) e, di conseguenza, il Modernismo diventa un momento fondamentale, come

²⁰“*Foi um extraordinário fator de conhecimento mutuo dos brasileiros e de transformação dos costumes*”. Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro “*Angústia*”, conferenza citata.

²¹ Oggi si preferisce l’uso del termine *comunidades*.

²²“*A música urbana do Rio de Janeiro, o samba que desceu do morro e era difundido pelo rádio, foi um grande fator de unificação e um grande fator de unificação do Brasil*”. Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro “*Angústia*”, conferenza citata. Tutto questo è anche il risultato di una volontà politica, quella di Vargas, che cerca di unificare il paese.

²³ “*Mesmo correndo o risco de escandalizar a muitos, começarei por uma afirmação que não quero atenuar com nenhum subterfúgio, encobrir com nenhum véu: a meu ver, o movimento modernista não só não existe mais de modo algum, como jamais existiu*”. DE FARIA, O., “Mensagem Pós-Modernista”, in *Lanterna Verde*, nov. 1936 (4), p. 49.

uno spartiacque a partire dal quale considerare la letteratura brasiliana, per cui l'ottica è questa: esiste la letteratura pre- e postmodernista.

Partendo da una prospettiva che accetta che il Modernismo abbia ricoperto un ruolo importante nel mondo letterario brasiliano della prima parte del XX secolo, si possono sostanzialmente individuare tre posizioni nel panorama della critica di questo paese, che vedono, rispettivamente, Modernismo e letteratura degli anni Trenta come: due momenti diversi di uno stesso processo; come fase di maturazione di stimoli e idee già evidenziati negli anni Venti; come due movimenti indipendenti, non legati da alcun rapporto di causa ed effetto. Comincerò riflettendo sulla prima visione e facendo riferimento alla posizione critica assunta da João Luiz Lafetá, condivisa da Antonio Candido.

Secondo Lafetá ogni movimento estetico ha un progetto estetico e un progetto ideologico:

per le due fasi non c'è soluzione di continuità, semplicemente. [...] se il progetto estetico, la 'rivoluzione nella letteratura' è la predominante della fase eroica, la 'letteratura nella rivoluzione' [...] il progetto ideologico, viene portato, per determinate condizioni politiche speciali, in primo piano negli anni 30²⁴.

Il critico parte quindi da un'idea di continuità, non di frattura, per lui non esistono modernisti e postmodernisti, ci sono soltanto modernisti di due fasi diverse. Per confrontarsi con le differenze esistenti all'interno di quello che considera come movimento unico, ricorre all'ipotesi delle due fasi: eroica e ideologica. Sebbene sia possibile individuare un maggiore interesse e approccio estetico per i partecipanti alla *Semana de Arte Moderna* e il concentrarsi su questioni ideologiche per gli autori degli anni Trenta, quello che risulta difficile è cercare di armonizzare o anche solo pensare come un *unicum* le grandi differenze esistenti tra le due generazioni²⁵.

²⁴“As duas fases não sofrem solução de continuidade; apenas, [...] se o projeto estético, a “revolução na literatura” é a predominante da fase heroica, a “literatura na revolução” [...], o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano nos anos 30”. LAFETÁ, J. L., 1930: *A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p.19.

²⁵ Si veda BUENO, L., *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

Sulla stessa posizione è Antonio Candido che, in un suo saggio relativo proprio alla letteratura della *Geração de 30*²⁶ e alla rivoluzione avvenuta negli stessi anni, ne fornisce la seguente definizione:

il movimento di ottobre [...] è stato un asse e un catalizzatore: un asse attorno al quale girò, in qualche modo, la cultura brasiliana, catalizzando elementi dispersi per disporli in una nuova configurazione. In questo senso è stata una linea di demarcazione storica, di quelle che fanno sentire chiaramente che c'è stato un 'prima' diverso da un 'dopo'. In grande parte perché ha generato un movimento di unificazione culturale, proiettando su scala nazionale fatti che prima avevano luogo in ambito regionale. A questo aspetto unificatore bisogna aggiungerne un altro altrettanto importante: il sorgere di condizioni per realizzare, diffondere e 'normalizzare' una serie di aspirazioni, innovazioni, presentimenti generati negli anni 20, che avevano piantato i semi di grandi cambiamenti²⁷.

Alcuni elementi contenuti nelle parole del critico sono particolarmente significativi ai fini di un tentativo di interpretazione di cosa questi anni abbiano rappresentato dal punto di vista letterario e, più in generale, culturale, in Brasile. Candido parla di "asse catalizzatore", ponendo l'accento sulla funzione unificatrice svolta da questo movimento, capace di mettere assieme stimoli e idee nuove già elaborate precedentemente (da altri autori rimasti meno famosi e dai modernisti della prima fase) e di portare lo sguardo dal regionale al nazionale, da

²⁶ CANDIDO, A., "A Revolução de 1930 e a cultura", op. cit., 1987, pp. 181-198.

²⁷ "O movimento de outubro [...] foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Nesse sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um 'antes' diferente de um 'depois'. Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e 'normalizar' uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças". Ibidem, pp. 181-182.

intendersi come movimento di apertura, dal particolare al generale, movimento centrifugo contro movimento centripeto.

Nell'arte e nella letteratura la "normalizzazione" e la "generalizzazione" dei fermenti rinnovatori emersi negli anni Venti sono stati più evidenti che in altri campi:

prendendo come esempio la letteratura, si verificano in essa alcuni tratti che, pur caratteristici del periodo aperto dal movimento rivoluzionario, sono, nella maggior parte dei casi, 'attualizzazioni' (nel senso di 'passaggio da potenza ad atto') di quello che era stato abbozzato o definito negli anni Venti. È il caso dell'indebolimento progressivo della letteratura accademica; dell'accettazione cosciente o incosciente delle innovazioni formali e tematiche; dell'allargamento delle 'letterature regionali' alla scala nazionale; della polarizzazione ideologica²⁸.

Candido condivide quindi, come egli stesso afferma, la posizione di Lafetá, che vede il passaggio dal progetto estetico degli anni Venti al progetto ideologico degli anni Trenta come due momenti di uno stesso processo, che in questo caso è da rintracciare nel Modernismo. Per il famoso critico il Modernismo e la letteratura degli anni Trenta fanno parte di quello che egli individua come il momento probabilmente più ricco della letteratura brasiliana, tra il 1920 e il 1960, pur essendo due momenti diversi, che presentano caratteristiche differenti, quelle di cui si diceva, difficili da armonizzare. Il primo,

il modernismo non è stato molto compreso in quel periodo, è stato un movimento piccolo, di grande importanza storica ma senza molta ripercussione, si è trattato più di un movimento di élite, una élite intellettuale, anche i libri dei modernisti non erano

²⁸ *"Tomando por amostra a literatura, verificam-se nela alguns traços que, embora característicos do período aberto pelo movimento revolucionário, são na maioria 'atualizações' (no sentido de 'passagem da potência ao ato') daquilo que se esboçara ou definira nos anos 20. É o caso do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação cosciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das 'literaturas regionais' à escala nacional; da polarização ideológica."* CANDIDO, A., "A Revolução de 1930 e a cultura", op. cit., 1987, p. 185.

conosciuti, erano libri con tiratura a volte di 500 esemplari, in genere a spese dello stesso autore [...] mentre dopo gli anni Trenta no, quando ha pubblicato Graciliano Ramos il Brasile aveva compiuto una svolta²⁹.

Pur consapevole, quindi, delle differenze esistenti tra i due movimenti, Candido sostiene, comunque, come Lafetá, l'idea della continuità.

Un giovane intellettuale, Carlos Lacerda, “negli anni 30 [...] insieme a Jorge Amado, l'uomo di lettere di sinistra più attivo e polemico a occupare lo spazio delle riviste letterarie”³⁰, assume una posizione diversa e, in un articolo pubblicato sulla rivista *Revista Acadêmica* sotto lo pseudonimo di Nicolau Montezuma e scritto, come dice Bueno³¹, forse per prendere parte alla discussione letteraria che si stava svolgendo in quegli anni (1936-37) o forse per reazione al bilancio sul Modernismo proposto dalla rivista *Lanterna Verde*³², afferma:

per noi, per gli altri, per tutti– anche per coloro che ancora non hanno preso coscienza di queste cose – il modernismo ha avuto origine, ha avuto una ragione di essere ed è ancora in vita, benché non più nella sua forma originaria; avendo sviluppato il germe che portava in sé fiorisce ora in forme nuove che si trasfigurano continuamente. Il modernismo per noi è stato una lettera di affrancamento ottenuta dalla letteratura brasiliana. Una lettera di

²⁹“O modernismo passou muito despercebido naquele tempo, foi um movimento pequeno, de grande importância histórica, mas sem muita repercussão, foi um movimento mais de elite, uma elite intelectual, inclusive os livros dos modernistas não eram conhecidos, eram livros tirados às vezes a 500 exemplares, geralmente custeados pelo próprio autor [...] em quanto que depois de trinta não, quando o Graciliano Ramos publicou o Brasil tinha virado”. Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro “*Angústia*”, conferenza citata.

³⁰ “Nos anos 30 [...] ao lado de Jorge Amado, o homem de letras de esquerda mais ativo e polêmico a ocupar o espaço das revistas literárias”. BUENO, L., *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2006, p. 52.

³¹ BUENO, L., loc. cit.

³² *Lanterna Verde* pubblica un bilancio del Modernismo sul numero uscito nel novembre del 1936.

affrancamento è come un passaporto: averla e non sfruttarla vuol dire non meritarsela³³.

Le immagini usate nelle parole citate, la semina e la lettera che regala la libertà, rimandano a un'idea di potenzialità, di promessa di qualcosa che dovrebbe svilupparsi in seguito, per cui, come dice Bueno,

la generazione di scrittori che sono attivi negli anni 30 sono allo stesso tempo eredi e legittimatori del movimento del '22, il cui grande contributo è stato quello di spalancare le porte a ciò che si sarebbe realizzato in seguito: i nuovi romanzi, gli studi sui problemi brasiliani³⁴.

L'idea di preparazione, richiamata dalle immagini della semina e dell'appena conquistata libertà a cui ricorre Lacerda, si ritrova nella posizione assunta da Lúcia Miguel Pereira che, in un articolo pubblicato sulla rivista *Cultura*³⁵, entra in merito alla questione della lingua, che vede, a un certo punto, campo di confronto degli intellettuali degli anni Trenta con gli scrittori del '22. Gli autori del Modernismo si sono occupati della ricerca di una lingua brasiliana, e un valido esempio può essere Mário de Andrade che introduce, coscientemente, aspetti della lingua parlata, dell'oralità brasiliana, nella lingua utilizzata nel suo romanzo *Macunaíma*. Tale tentativo viene però decisamente criticato da uno scrittore della *Geração de 30*, José Lins do Rego, che afferma: "la lingua che Mário de Andrade ha voluto introdurre con il suo libro è una lingua

³³ “*Para nós, para o resto, para todos – mesmo para aqueles que por enquanto ainda nem tomaram conhecimento dessas coisas – o modernismo teve origens, teve uma razão de ser, e continua vivo, não mais na sua forma primitiva; tendo desenvolvido o gérmen que trazia em si, floresce agora em novas formas que sempre se transfiguram. O modernismo, para nós, foi uma carta de alforria obtida pela literatura brasileira, Uma carta de alforria é como um passaporte: ficar com ela e não aproveitá-la é desmerecê-la*”. MONTEZUMA, N., “Balanço do Modernismo”, in *Revista Acadêmica*, gen. 1937 (25), senza numerazione di pagina.

³⁴ “*A geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros*”. BUENO, L., *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2006, p. 55.

³⁵ MIGUEL PEREIRA, L., “Tendências e Repercussões Literárias do Modernismo”, in *Cultura*, dez. 1952 (III, 5), pp. 169-181.

costruita; più una combinazione da filologo erudito che uno strumento di comunicazione orale o scritta”, e ancora “[...] se l’autore non fosse un grande poeta, *Macunaíma* sarebbe una cosa morta, una foglia secca, più una raccolta di erudizione folclorica che un romanzo”³⁶; queste parole possono spiegare lo spirito “anti-*Macunaíma*”³⁷ che domina negli anni Trenta. La diversità di prospettiva che viene espressa con decisione da Lins do Rego lascia però percepire un’esigenza di fondo in parte comune: la ricerca di una lingua letteraria “spogliata dagli orpelli della forma”³⁸. La differenza consiste nel fatto che la lingua cercata e usata da José Lins do Rego nei suoi romanzi è una lingua ‘naturale’, che possa essere uno strumento di comunicazione nell’ambiente letterario brasiliano. In questo senso il grado di invenzione linguistica rintracciabile in *Macunaíma* può sicuramente essere visto come un altro tipo di “orpello della forma”, una lingua artificiale, comprensibile soltanto dagli eruditi. A sostegno di quanto appena detto, Bueno mette in evidenza come, a fronte di una sola seconda edizione del romanzo di Mário de Andrade, Lins do Rego avesse venduto invece migliaia di esemplari in edizioni successive.³⁹ Lo stile di Lins do Rego è descritto nel *Boletim de Ariel* da Gastão Cruls: “il modo chiaro e semplice in cui tutto [...] è narrato, senza affettazione nello stile e preoccupazione quanto agli aggettivi, senza l’eleganza dei periodi e la grassa retorica della nostra falsa letteratura”⁴⁰, che ribadisce così il totale allontanamento dello scrittore da una modalità di scrittura che deve essere superata.

Lúcia Miguel Pereira, chiamata a fornire una valutazione del Modernismo per l’inchiesta della *Revista do Brasil*⁴¹, inizialmente non si

³⁶ “*A língua que Mário de Andrade quis introduzir com seu livro é uma língua de fabricação; mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito*”; e ancora “[...] *se não fosse o autor um grande poeta, seria o Macunaíma uma coisa morta, folha seca, mais um fichário de erudição folclórica do que um romance*”. LINS DO REGO, J., “Espécie de História Literária” in *Lanterna Verde*, apr. 1938 (6), p. 95.

³⁷ BUENO, L., *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2006, p. 61.

³⁸ “*Despida dos atavios da forma*”. Ibidem, p. 62.

³⁹ BUENO, L., loc. cit. Si veda anche HALLEWELL, L., *O livro no Brasil: Sua História*, op. cit., 1985, pp. 483-487.

⁴⁰ “[*A*] *maneira clara e despretensiosa com que tudo [...] é narrado, sem arrebiques de estilo e a preocupação dos adjetivos, sem torneio de períodos e a balofa retórica da nossa falsa literatura*”. *Boletim de Ariel*, I série, vol. 2, n. I, 14 out. 1932; apud HALLEWELL, L., *O livro no Brasil: Sua História*, op. cit., 1985, p. 484.

⁴¹ *Revista do Brasil*, mar. 1940, Anno III, 3° fase, N. 21, pp. 107-108.

distacca molto dalle posizioni che riconoscono un'eccellente fase distruttiva del Modernismo da contrapporre a quella costruttiva che lascia a desiderare, ma in seguito definisce meglio tale idea. Nel già menzionato articolo pubblicato sulla rivista *Cultura*, l'autrice indica un aspetto della lingua letteraria dei modernisti che sembra essere sfuggito a Lins do Rego:

il linguaggio colloquiale poi molto usato nel saggio, nel racconto, nel romanzo e persino nella poesia, senza che andasse a scapito della bellezza e dell'emozione artistica, sarebbe stato, se non impossibile, almeno più difficile e timido, senza la spolverata data nel 1922, senza la rottura violenta con i letterati logorroici o solenni della generazione precedente. Come si sarebbe potuto, senza soluzione di continuità, senza un cambiamento dell'ambiente intellettuale, cominciare improvvisamente a scrivere in modo completamente opposto?⁴².

Di seguito, riferendosi in modo più specifico al romanzo degli anni Trenta, essa afferma:

no, senza la rivoluzione di San Paolo questo gruppo, costituito in gran parte da scrittori del Nord, non avrebbe trovato un'accoglienza così sincera e facile; al contrario, avrebbe provocato scandalo, avrebbe dovuto lottare per essere accettato. [...] Non dimentichiamo che il taglio sperimentale, orientato alla ricerca della realtà vicina, alla valorizzazione dell'uomo comune, del nero, del meticcio, così come l'uso della lingua colloquiale – tutto questo era già tracciato, indicato schematicamente, in attesa di poter trovare la

⁴² “A linguagem coloquial largamente empregada depois no ensaio, na crônica, no romance e até na poesia, sem prejuízo da beleza e da emoção artística, teria sido, senão impossível, pelo menos muito mais difícil e timidamente adotada, sem a varredura efetuada em 1922, sem a ruptura violenta com os literatos farfalhantes ou solenes da geração anterior. Como, sem solução de continuidade, sem mudança do ambiente intelectual, se poderia, de repente, começar a escrever de modo totalmente oposto?”. MIGUEL PEREIRA, L., “Tendências e Repercussões Literárias do Modernismo”, 1952 (III, 5), pp. 175-176.

condizione indispensabile per fondere tutti questi elementi, per farli passare dal piano cerebrale a quello umanamente creatore, senza l'imbarazzo causato ai promotori del movimento del 1922 dall'atteggiamento critico⁴³.

L'autrice evidenzia quindi l'impatto che il Modernismo ha avuto sulla letteratura brasiliana: distruttivo nei confronti di un solenne e logorroico ambiente accademico e preparatorio in quelli di un ambiente letterario più vicino alla realtà del paese da tutti i punti di vista, sia tematico che formale, linguistico. Il Modernismo ha reso possibile l'instaurarsi di un nuovo clima letterario, nel quale si sono potuti inserire gli scrittori degli anni Trenta, come dice Candido:

negli anni Trenta l'anticonformismo e l'atteggiamento anticonvenzionale sono diventati un diritto, non una trasgressione. [...] In verità, quasi tutti gli scrittori di qualità hanno finito con lo scrivere potendo beneficiare della liberazione operata dai modernisti, che comportava la depurazione antioratoria della lingua, la ricerca di una crescente semplificazione e degli scambi colloquiali che rompono con il precedente modello artificioso⁴⁴.

⁴³ “*Não, sem a revolução paulista, esse grupo, composto em boa parte de nortistas, não teria encontrado tão franca e fácil acolhida; ao contrário, provocaria escândalo, precisaria lutar para ser aceito. [...] Não nos esqueçamos de que o cunho experimental, de busca da realidade próxima, de valorização do homem comum, do negro, do caboclo, assim como o emprego da linguagem coloquial – tudo isso já estava traçado indicado esquematicamente, à espera de que, sem o embaraço causado nos promotores do movimento de 1922 pela atitude crítica, possuísse a disponibilidade indispensável para fundir todos esses elementos, para fazê-los passar do plano cerebral ao humanamente criador*”. MIGUEL PEREIRA, L., “Tendências e Repercussões Literárias do Modernismo”, 1952, p. 178.

⁴⁴ “*No decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão. [...] Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo*”. CANDIDO, A., “A Revolução de 1930 e a cultura”, op. cit., 1987, p. 186.

I modernisti hanno creato le condizioni affinché il modo di scrivere asciutto ed essenziale di Graciliano Ramos, per esempio, potesse essere accettato come normale⁴⁵; l'idea è quella di un'azione distruttiva, appunto, che permette l'instaurarsi di un qualcosa di profondamente diverso che fino a poco tempo prima sarebbe stato impensabile.

La terza posizione citata inizialmente vede invece le cose in modo diverso, rifiutando qualunque tipo di relazione o legame tra il Modernismo e la letteratura degli anni Trenta e, per approfondire tale posizione, è interessante fare riferimento proprio a due autori che fanno parte del *corpus* di questo lavoro: Graciliano Ramos e Jorge Amado.

Graciliano Ramos, in un suo articolo sulla decadenza del romanzo brasiliano, esprime chiaramente il proprio parere sui modernisti dicendo che essi “non hanno costruito: hanno usato il piccone e hanno sparso il terrore tra i consiglieri”⁴⁶; il nuovo, secondo lui, arriva con gli autori degli anni Trenta, in verità con la prima fase della loro produzione⁴⁷. I veri costruttori della nuova arte, “quelli che prendevano le distanze dai precetti rudimentali della nobile arte dello scrivere”⁴⁸ non sono stati gli appartenenti al movimento modernista, ma gli autori della *Geração de 30*.

Amado si definisce un *pós-modernista* (postmodernista) e ci tiene a specificare che lo stesso dato anagrafico (è ancora troppo giovane in quegli anni, la sua prima opera verrà pubblicata solo nel 1931) lo allontana dal Modernismo e, oltre al caso personale, indica l'esistenza di

⁴⁵ “Assim, a escrita de um Graciliano Ramos [...] pôde ser aceita como ‘normal’ porque a sua despojada segura tinha sido também assegurada pela libertação que o modernismo efetuou”. CANDIDO, A., “A Revolução de 1930 e a cultura”, op. cit., 1987, p. 186.

⁴⁶ “Não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros”. RAMOS, G., “A decadência do Romance Brasileiro”, *Literatura*, set. 1946 (I, 1), p. 21.

⁴⁷ Egli parla di una curva discendente a proposito dei quattro maggiori esponenti del romanzo nordestino: Raquel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes e fa coincidere il culmine dopo il quale comincia la caduta con opere specifiche. Nel caso di Raquel de Queiroz è *Caminho de Pedra* (1936); per Amado si tratta di *Jubiabá*, (1935), definito il punto più elevato al quale lo scrittore sia arrivato; per Lins do Rego si parla di un “salto para abaixo” (“una scivolata”) con *Pureza* (1937), quindi dopo il “ciclo della canna da zucchero” (che va dal 1932 al 1936), definito “conjunto de cinco romances muito sérios” (“insieme di cinque romanzi molto seri”); per Amando Fontes, infine, non ha, sostanzialmente, grandi parole di consenso e lo colloca quasi subito nella parabola discendente. *Ibidem.*, pp. 21-23.

⁴⁸ “Aqueles que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita”. *Ibidem.*, p. 20.

un'intera generazione che non vuole avere legami con il movimento del '22⁴⁹. Ne prende le distanze con decisione, descrivendo il movimento nei seguenti termini:

si tratta della rivoluzione totale della forma, ma che conserva il più reazionario dei contenuti. Clown di un'alta borghesia arricchitasi improvvisamente, i modernisti hanno il compito di far ridere i loro padroni. Inventano una lingua, non volevano scrivere nella lingua accademica del Portogallo, ignoravano la lingua del popolo brasiliano. Oswald de Andrade si salva andando con la camicia rossa alle feste di Júlio Prestes. Si salva perché, come Álvaro Moreira e Aníbal Machado, incontra il proletariato. Perché, per lui, la vita doveva essere vissuta completamente⁵⁰.

Facendo un bilancio di quanto ho detto fino a ora, viene da domandarsi se, riguardo alla letteratura prodotta dagli scrittori regionalisti del Nordest della *Geração de 30* arrivata e presentata in traduzione italiana in Italia, rimanga qualcosa della discussione che anima l'ambiente letterario brasiliano in merito alla relazione di dipendenza/autonomia nei confronti del Modernismo e se si possa continuare a parlare di una Generazione degli anni Trenta regionalista del Nordest. La domanda da porsi è la seguente: esiste una proposta fatta in questi termini al pubblico italiano? Una proposta che collochi le traduzioni italiane nel contesto della discussione relativa ai rapporti esistenti o meno tra Modernismo e *Geração de 30* nordestina, nello specifico? Una possibile risposta può essere data soltanto analizzando alcuni documenti che possano fare riferimento, più o meno direttamente, all'esistenza di un legame tra i due momenti/movimenti in questione: copertine, introduzioni, postfazioni,

⁴⁹ AMADO, J., *Revista do Brasil*, apr. 1940 (3ª fase, III, 22), p. 108, risposta all'inchiesta sul Modernismo condotta dalla rivista.

⁵⁰ “É a revolução total da forma, conservando o mais reacionário dos conteúdos. Clowns de uma alta burguesia enriquecida de repente, os modernistas têm a tarefa de fazer os seus patrões rirem. Inventam uma língua, não queriam escrever na língua acadêmica de Portugal, desconheciam a língua do povo do Brasil Oswald de Andrade se salva indo de casaca vermelha às festas de Júlio Prestes. Se salva porque, como Álvaro Moreira e Aníbal Machado, se encontra com o proletariado. Porque, para ele a vida era para ser vivida totalmente”. AMADO, J., *O Cavaleiro da Esperança: vida de Luís Carlos Prestes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.88.

articoli di giornale per quanto concerne il pubblico di arrivo più ampio, e saggi e scritti di critici, docenti e specialisti per quanto riguarda gli addetti ai lavori. Prima di scendere nello specifico è opportuno vedere quali opere degli autori oggetto di studio della *Geração de 30*, nello specifico della letteratura regionalista del Nordest, siano state tradotte ed entrino a far parte del *corpus* del presente lavoro. Rientrano sicuramente tra i romanzi da prendere in considerazione alcuni testi della prima fase di Jorge Amado, sia perché trattano tematiche molto vicine all'impegno sociale e politico caratteristico degli autori della *Geração de 30*, legate alla realtà molto ben delimitata geograficamente e delineata culturalmente del Nordest, sia perché si tratta di un autore assai tradotto in Italia. In particolare rifletterò sulle traduzioni⁵¹: *Jubiabá* (1935), *Jubiabá*, a cura di Dario Puccini e Elio Califano (Torino: Einaudi, 1952); *Mar Morto* (1936), *Mare di morte*, a cura di Liliana Bonacini Seppilli (Roma: Editori Riuniti, 1958, anche come *Mar Morto*, Milano: Mondadori, 1985); *Cacau* (1933) *Cacao*, a cura di Claudio M. Valentinetti (Milano: Mondadori, 1984) e tradotto anche da Daniela Ferioli (Torino: Einaudi, 1998); *O País do Carnaval* (1931) *Il paese del Carnevale*, a cura di Elena Grechi (Milano: Garzanti, 1984); *Suor* (1934) *Sudore*, a cura di Claudio M. Valentinetti (Milano: Mondadori, 1985), tradotto anche da Daniela Ferioli (Torino: Einaudi, 1999). Ritengo inoltre interessante poter fare un confronto tra le due traduzioni di *Capitães da Areia* (1937) proposte da traduttori diversi e a una trentina d'anni di distanza l'una dall'altra, vale a dire *I Banditi del porto*, a cura di Dario Puccini (Roma: Edizioni di cultura sociale, 1952) e *Capitani della spiaggia*, a cura di Elena Grechi (Milano: Garzanti, 1988), che presentano, come si vedrà in seguito, stimolanti spunti di discussione già nella traduzione del titolo. Anche la traduzione di *Jubiabá* ritengo possa essere particolarmente interessante, per il fatto che lo stesso traduttore, Dario Puccini, abbia tradotto anche *Capitães da Areia* e sia quindi potenzialmente diventato, in certo modo, una voce importante per quello che concerne la presentazione di queste opere al pubblico italiano⁵².

⁵¹ In questo caso vengono forniti dapprima titolo originale e data di pubblicazione in Brasile, seguiti da titolo tradotto in italiano, casa editrice e anno di pubblicazione in Italia.

⁵² Nel capitolo 3 viene analizzata, da un punto di vista più prettamente linguistico oltre che culturale, la traduzione di un romanzo per ognuno dei tre autori che costituiscono il *corpus* del presente lavoro. Per Amado ho scelto di concentrarmi sul caso di *Capitães da Areia* (1937) perché mi sembra che offra maggiori spunti di riflessione quanto alla proposta fatta al pubblico italiano; dal punto di vista della traduzione mi sembra che contenga sfide maggiormente

Un altro autore appartenente alla *Geração de 30* tradotto in Italia è Graciliano Ramos, i cui romanzi sono anch'essi legati al Nordest e in particolare al tema della *seca*. Vengono prese in considerazione le traduzioni di: *Angústia* (1936), *Angoscia*, a opera di Franco Lo Presti Seminerio (Roma: Fratelli Bocca, 1954); *Vidas secas* (1938), di cui si hanno diverse edizioni e diversi titoli, *Terra bruciata* a cura di Edoardo Bizzarri (Milano: Nuova Accademia, 1961 in due diverse collane), ripubblicato, dalla stessa casa editrice, con lievi modifiche e con il titolo *Siccity* (1963), *Vite secche* a cura di Andrea Ciacchi, che ha anche rivisto la traduzione di Edoardo Bizzarri (Roma: Biblioteca del Vascello, 1993, pubblicato anche nel 2001 dalla casa editrice Robin di Roma). Quanto ho detto per le traduzioni di *Capitães da Areia* può essere valido anche nel caso di *Vidas secas*; sebbene non si tratti di una traduzione completamente nuova, Ciacchi la rivede dopo trent'anni e il proliferare di titoli offre sicuramente stimoli per una riflessione. Del *corpus* fa parte anche la traduzione di *São Bernardo* (1934), *S. Bernardo*, ad opera di Luís Fernando de Oliveira da Fonseca e Gianni Perlo (Torino: Bollati Boringhieri, 1993)⁵³.

Il terzo e ultimo autore oggetto di studio è José Lins do Rego, nuovamente riconducibile al Nordest, anche se legato principalmente all'universo dell'*engenho*. Rientrano nel *corpus* la traduzione di *Fogo morto* (1943), *Fuoco spento*, di Luciana Stegagno Picchio (Roma: Fratelli Bocca, 1956) e quella di *Menino de Engenho* (1932) e *O moleque Ricardo* (1936), *Il treno di Recife*, di Antonio Tabucchi, prefazione di Luciana Stegagno Picchio (Milano: Longanesi, 1974). Questi i romanzi scritti negli anni Trenta dagli autori che, in Italia, rappresentano, tramite le relative traduzioni, la parte nordestina della *Geração de 30*. Di seguito la tabella che riassume la situazione relativa alle prime edizioni dei romanzi citati:

interessanti rispetto a *Cacao* e *Sudore*, anch'essi tradotti nuovamente a distanza di molti anni e da traduttori diversi.

⁵³ Come ho già evidenziato, farò riferimento a *Insônia* (1947), *Insonnia*, di Alessandra Ravetti (Roma: Fahrenheit 451, 2003) anche se scritto più tardi rispetto alle altre opere che compongono il *corpus* solo laddove possa arricchire il discorso che sto sviluppando.

Tabella 1: prime edizioni delle traduzioni italiane dei romanzi del *corpus*

JORGE AMADO				
<i>Jubiabá</i> (1935)	<i>Jubiabá</i>	Dario Puccini e Elio Califano	Torino: Einaudi	1952
<i>Capitães da Areia</i> (1937)	<i>I Banditi del porto Capitani della spiaggia</i>	Dario Puccini Elena Grechi	Roma: Ed. di Cultura Sociale Milano: Garzanti	1952 1988
<i>Mar morto</i> (1936)	<i>Mare di morte</i>	Liliana Bonacini Seppilli	Roma: Editori Riuniti	1958
<i>O País do Carnaval</i> (1931)	<i>Il paese del Carnevale</i>	Elena Grechi	Milano: Garzanti	1984
<i>Cacau</i> (1933)	<i>Cacao</i>	Claudio M. Valentinetti Daniela Ferioli	Milano: Mondadori Torino: Einaudi	1984 1998
<i>Suor</i> (1934)	<i>Sudore</i>	Claudio M. Valentinetti Daniela Ferioli	Milano: Mondadori Torino: Einaudi	1985 1999
GRACILIANO RAMOS				
<i>Angústia</i> (1936)	<i>Angoscia</i>	Franco Lo Presti Seminerio	Roma: Fratelli Bocca	1954
<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Terra bruciata</i>	Edoardo Bizzarri	Milano: Nuova Accademia	1961
<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccià</i>	Edoardo Bizzarri	Milano: Nuova Accademia	1963
<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Vite secche</i>	Edoardo Bizzarri (Andrea Ciacchi)	Roma: Biblioteca del Vascello Roma: Robin	1993 2001
<i>São Bernardo</i> (1934)	<i>San Bernardo</i>	Luís Fernando de Oliveira da Fonseca e Gianni Perlo	Torino: Bollati Boringhieri	1993
JOSE' LINS DO REGO				
<i>Fogo morto</i> (1943)	<i>Fuoco spento</i>	Luciana Stegagno Picchio	Roma: Fratelli Bocca	1956
<i>Menino de Engenho</i> (1932) <i>O Moleque Ricardo</i> (1936)	<i>Il treno di Recife</i>	Antonio Tabucchi	Milano: Longanesi	1974

Per riprendere il discorso relativo alla discussione sul Modernismo è interessante fare riferimento a quello che rimane un testo fondamentale per quanto concerne lo studio della letteratura brasiliana in Italia, vale a

dire la *Storia della Letteratura brasiliana* di Luciana Stegagno Picchio⁵⁴ oltre che alla nota alla traduzione *Il Paese del Carnevale*, 1984 (1931) e all'introduzione a *Cacao*, 1986 (1933)⁵⁵, della stessa autrice, all'introduzione⁵⁶ alla traduzione italiana di *Mar Morto*, 1989 (1936), scritta da Claudio M. Valentinetti, alla seconda di copertina della traduzione di *Insonnia*, 2008 (1947)⁵⁷ e a un articolo di Ruggero Jacobbi.

Nel suo testo *Storia della letteratura brasiliana* Stegagno Picchio riprende brevemente il discorso relativo ai rapporti tra il Modernismo e la letteratura degli anni Trenta, attraverso rapidi spunti di riflessione che fanno riferimento alle questioni trattate fino a ora. Nel primo paragrafo intitolato *L'era di Vargas. Prima fase: 1930-45*, che fornisce un quadro storico del Brasile di quegli anni, l'autrice esordisce con un collegamento, tanto esplicito quanto necessario, tra i due periodi:

la "Rivoluzione del Trenta", la quale fa leva su quelle stesse forze "giovani" dell'esercito (i *Tenentes*) che nel 1922 si erano pronunciate a Copacabana, porta alla presidenza del Brasile, nel novembre 1930, il leader *gaúcho* Getúlio Vargas [...] ⁵⁸.

La studiosa passa quindi a concentrarsi sulla letteratura e utilizza espressioni che rimandano alle posizioni di cui si è parlato, anche se in modo non sempre esplicito. Affermazioni che fanno pensare a Lafetá: "[...] sono gli anni del ripensamento ideologico e del nuovo impegno, politico e sociale, che sostituisce l'euforia panestetica del primo modernismo"⁵⁹, ma anche a quanto sostenuto da Lacerda e Miguel Pereira: "e sono insieme gli anni dell'istituzionalizzazione, da parte di prosatori e poeti, delle conquiste espressive effettuate dalla prima

⁵⁴ STEGAGNO PICCHIO, L. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.

⁵⁵ AMADO, J. *Il Paese del Carnevale*, traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 2010, Nota, p.129-137, prima edizione negli Elefanti Bestseller; AMADO, J. *Cacao*, traduzione di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1986, introduzione, pp. 5-13, prima edizione Oscar narrativa.

⁵⁶ AMADO, J. *Mar Morto*, traduzione di Liliana Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1989, prima edizione Oscar narrativa.

⁵⁷ RAMOS, G., *Insonnia*, traduzione di Alessandra Ravetti. Roma: Fahrenheit 451, 2008.

⁵⁸ STEGAGNO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 473.

⁵⁹ STEGAGNO PICCHIO, L., loc. cit.

generazione modernista”⁶⁰. L’uso dell’aggettivo “primo” induce di per sé a pensare che ne esista un secondo, o almeno che ci sia un seguito: “oggi si è convenuto di coprire col nome di modernismo tutto il periodo che va dalla presa di coscienza del movimento, nel 1922, al 1945”⁶¹ e dalla citazione dello stesso Getúlio Vargas:

le forze collettive che provocarono il movimento rivoluzionario del modernismo nelle lettere brasiliane, aperto con la ‘*Semana de Arte Moderna*’ del 1922 a São Paulo, furono le stesse che scatenarono, in campo sociale e politico, la rivoluzione del Trenta⁶².

Stegagno Picchio fa poi riferimento ad altre posizioni, che sanciscono invece la morte del Modernismo, come quella di Manuel de Abreu e di Octávio de Faria, di cui ho già detto, per poi spiegare come sia lo stesso carattere “composito e atipico” del movimento a dare vita a certe affermazioni e al loro contrario. Viene riconosciuto il grande cambiamento avvenuto nel Trenta, non soltanto dal punto di vista storico, ma anche da quello letterario, la nascita del romanzo “radicale” interpretato però come “insieme fatto modernista e prodotto della controrivoluzione antimodernista”, l’inserimento in poesia di componenti come serietà, sofferenza e senso di totalità fino a parlare di un “troppo precoce atto di morte del movimento: le cui conquiste, sul piano dell’espressione anzitutto, si mostravano invece irreversibili”⁶³.

Dalle due pagine prese in considerazione si percepisce l’esistenza di un dialogo esistente tra diverse posizioni e sensibilità, ma su tale dialogo vengono forniti spunti forse un poco sbrigativi, che non conducono a una riflessione, si potrebbe dire uccisa sul nascere dall’affermazione riportata precedentemente secondo la quale “oggi si è convenuto di coprire col nome di modernismo tutto il periodo che va dalla presa di coscienza del movimento, nel 1922, al 1945”. L’idea di un Modernismo che si prolunga torna in alcune delle introduzioni e note

⁶⁰ STEGAGNO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 473.

⁶¹ STEGAGNO PICCHIO, L., loc. cit.

⁶² Apud STEGAGNO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 474.

⁶³ STEGAGNO PICCHIO, L., loc. cit.

analizzate, nelle quali la studiosa parla di un “secondo Modernismo”⁶⁴ nel quale rientrerebbe Amado, con la sua “prosa modernista”⁶⁵, proprio quell’Amado che non si riconosce nel movimento, come ho già detto. Di fatto non compare una disquisizione di ampio respiro sulla diatriba che sembra aver animato e animare ancora la critica brasiliana sulle pagine di riviste letterarie, di saggi e di pubblicazioni di altro genere.

Un riferimento al Modernismo si trova nell’introduzione di Valentinetti alla traduzione di *Mar Morto*, 1989 (1936) di Amado, che da quel movimento aveva preso le distanze. Viene chiamato in causa Mario de Andrade e il suo *Macunaíma*, quello contro cui gli scrittori degli anni Trenta si erano scagliati, per spiegare come sia difficile riuscire a dare

un’identità culturale e “vitale”, nel senso di vita di ogni giorno, a un popolo così vasto e composito, con diversità ataviche e abissali dal Nord al Sud, per abitudini, costumi, religioni ecc. l’aveva capito ed evidenziato provocatoriamente, negli anni ‘20, Mario de Andrade col suo *Macunaíma*, dall’esplicito sottotitolo: “L’eroe senza nessun carattere”. Niente di più vero. Eroe senza nessun carattere, quindi con tutte le combinazioni possibili⁶⁶.

Il richiamo vuole in realtà mostrare una caratteristica molto importante del Brasile, troppo spesso accantonata se non addirittura ignorata e taciuta: la varietà di questo paese che, per le sue dimensioni e diversità, potrebbe essere considerato un continente. Non esiste un Brasile, ne esistono tanti, ognuno con caratteristiche e peculiarità proprie, impossibili da raccogliere in un’unica immagine-contenitore, come mostra molto bene proprio la letteratura del Nordest degli anni Trenta, così legata a un ambiente fisico e culturale specifico, che presenta caratteristiche molto ben delineate e totalmente diverse, per esempio, dal sud. Valentinetti comunica questa esigenza di mostrare diverse sfaccettature di questo paese già nel titolo dell’introduzione: “Brasile bello, Brasile dolce, Brasile della memoria”, anche se poi sente la necessità di infarcire il testo di richiami che vanno da Omero, ai *blues-men* degli Stati Uniti, a *Spoon River*, realtà per sua stessa ammissione più

⁶⁴ AMADO, J., *Cacao*, op. cit., 1986, introduzione, p. 11; AMADO, J., *Il Paese del Carnevale*, 2010, op. cit., p. 132

⁶⁵ AMADO, J., *Il Paese del Carnevale*, op. cit., 2010, p. 133 e 136.

⁶⁶ AMADO, J., *Mar Morto*, op. cit., 1989, introduzione, p. 11.

“note e frequentate dal pubblico italiano”, e ancora al Neorealismo italiano, alla Francia della memoria, forse per rendere più facile e rassicurante l’incontro con il nostro paese. Di fatto si tratta di un’introduzione molto ricca di informazioni, che tocca diversi aspetti del Brasile, non ultimo un breve riassunto della Rivoluzione del Trenta, con riferimento alla Colonna Prestes⁶⁷, al *golpe* di Vargas, all’*Estado Novo*, alla militanza di Amado nell’*Aliança Nacional Libertadora*. L’autore si sofferma anche su alcuni degli stereotipi più classici legati al Brasile: “i calciatori, il tanga, il *samba*, le *mulatas*”⁶⁸ e va oltre, fino alla considerazione sul rapporto tra l’Europa e il Brasile: “[q]uel Brasile ormai ridotto a tutto vacanze (per gli europei, prima di chiunque altro), sesso da esportazione (i “veados”, spesso in cronaca di tutti i giornali) e da importazione (i turisti), Club Méditerranée, ecc.”⁶⁹. Quello che qui si intende considerare è che il richiamo al Modernismo ha un obiettivo non direttamente riconducibile alla discussione cui si faceva riferimento.

La stessa posizione di Stegagno Picchio si ritrova nell’informazione presente sulla seconda di copertina di *Insonnia*:

Graciliano Ramos è considerato uno dei maggiori narratori di quella generazione letteraria che negli anni Trenta del Novecento ha segnato la maturità del Modernismo in Brasile, assieme a João Guimarães Rosa, Jorge Amado e Clarice Lispector⁷⁰.

Parlare di “maturità del Modernismo” significa infatti intravedere un movimento unico, colto in un particolare momento della sua evoluzione; interessante ma al contempo curiosa l’assenza di Lins do Rego.

⁶⁷ La Colonna Prestes è un movimento politico e militare organizzato da Luís Carlos Prestes in opposizione al governo di Arthur Bernardes. Si tratta della marcia compiuta dal gruppo di soldati al seguito di Prestes, 26.000 chilometri percorsi dal 29 ottobre 1924 al 3 febbraio 1927 attraverso 14 stati del Brasile (e una parte del Paraguay); azione militare ma, allo stesso tempo, evento geografico-culturale, dal momento che Prestes e i suoi compagni, circa 1500, si vedono spesso obbligati ad aprire letteralmente nuove strade nelle parti più selvagge, sconosciute e ingrate del territorio brasiliano.

⁶⁸ AMADO, J., *Mar Morto*, op. cit., 1989, introduzione, p. 11.

⁶⁹ Ibidem, p. 9.

⁷⁰ RAMOS, G., *Insonnia*, op. cit., 2008, seconda di copertina.

Non sembra, quindi, esserci molta preoccupazione quanto al problema della continuità-frattura tra Modernismo e letteratura degli anni Trenta. Soprattutto in Valentinetti, che pur si preoccupa di fornire un inquadramento storico del periodo in cui il libro che ospita la sua introduzione è stato scritto, sembra esserci un'urgenza diversa, quella di presentare un Brasile diverso da quello stereotipato e forse non così distante culturalmente dall'Italia. Diverso l'atteggiamento di Jacobbi, che, nell'articolo intitolato "*Storie di schiavi e di padroni*"⁷¹, dedicato all'uscita de *Il treno di Recife* (nel giornale erroneamente riportato come *Il treno per Recife*), traduzione italiana di *Menino de ngenho e O Moleque Ricardo* di José Lins do Rego, entra con decisione in argomento prendendo nettamente posizione. L'autore dell'articolo dice infatti:

LA GRANDE avventura del rinnovamento della letteratura brasiliana, avvenuto dopo la prima guerra mondiale, si mosse su due strade diverse e spesso opposte: quella del «modernismo» che riuscì ad immettere la poesia del Brasile nel quadro generale delle ricerche d'avanguardia, e quella del realismo regionale, attraverso cui la narrativa prese coscienza della effettiva realtà del paese, dei suoi problemi sociali, delle varianti del linguaggio⁷².

In queste poche righe Jacobbi riesce a delineare in modo preciso le caratteristiche di questa letteratura regionalista, realista, che permette al Brasile stesso di prendere coscienza di intere realtà che gli appartengono (come non sentire l'eco delle parole di Candido?), ma fino ad allora non da tutti conosciute, segnate da profondi problemi sociali. Letteratura che non è vista come facente propriamente parte del Modernismo, ma come indipendente da questo, sebbene i punti di contatto ci siano; Jacobbi ne individua uno:

[p]roprio sul terreno linguistico le due rivoluzioni in qualche modo vennero ad incontrarsi: l'una e l'altra contribuirono a fondare un modo di espressione tipicamente «brasileiro», privilegiando il parlato sullo scritto, il colloquiale sull'aulico, il

⁷¹ "*Storie di schiavi e di padroni*", *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV).

⁷² "*Storie di schiavi e di padroni*", *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV). Maiuscolo nel testo.

dato locale di fronte alla tradizione classica portoghese⁷³.

La posizione di Jacobbi è diversa da quella di Stegagno Picchio, sebbene entrambi entrino in merito alla questione, dimostrando che esiste ‘una questione’ e collocano le opere del *corpus* in una posizione letteraria precisa, che permette al lettore italiano di capire che si tratta di una letteratura che comporta una rivoluzione, un rinnovamento, un momento di presa di coscienza di tante cose. Risulta interessante notare che i due interventi più specifici sull’argomento compaiono in due documenti riconducibili all’epitesto, quindi, in qualche modo, esterni al testo stesso. Evidentemente l’esigenza di situare i romanzi tradotti in modo più preciso all’interno della discussione letteraria attiva in patria è sentita come necessaria solo nel momento in cui si ritiene di rivolgersi a un lettore ‘professionale’ o, comunque, ‘addetto ai lavori’, dal momento che si tratta di un manuale di *Storia della Letteratura brasiliana* in un caso, di un *Supplemento Libri* collegato a un giornale nel secondo. Entrambe le tipologie richiedono una certa volontà di approfondimento, vista, in realtà, quasi come un pre-requisito per avere accesso a determinate informazioni.

Le opere contenute nel *corpus* offrono lo spunto per ulteriori discussioni alla critica in Brasile, come per esempio se sia interessante o meno guardare al romanzo del Trenta a partire dalla dicotomia, tanto sfruttata, tra “romanzo sociale/regionalista” e “romanzo intimista”. Bueno pensa si tratti di una visione manichea, che “imprigiona” alcuni scrittori in una definizione troppo rigida, senza considerare che, nella produzione di uno stesso autore ritenuto, per esempio, “regionalista” si possono trovare opere che si avvicinano all’altra categoria, quella “intimista”, come accade, per esempio, ad Amado: “l’eventuale presenza di brani che si allontanano dall’‘accadimento’, per riprendere il termine di Silviano Santiago, può essere percepita perfino nel più dichiaratamente sociale degli autori degli anni Trenta, Jorge Amado”⁷⁴ o per il Graciliano Ramos di *Angústia*. Alfredo Bosi condivide sostanzialmente tale posizione quando afferma:

⁷³ “*Storie di schiavi e di padroni*”, *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, *Supplemento Libri*, di Riggero Jacobbi (ACGV). Qui si sente il richiamo alla posizione di Lúcia Miguel Pereira.

⁷⁴ “*A presença eventual de trechos que se distanciam do ‘acontecimento’, para retomar o termo de Silviano Santiago, pode ser percebida até mesmo no mais assumidamente social dos autores de 30, Jorge Amado*”. BUENO, L., *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2006, p. 22.

la consueta separazione per tendenze in relazione alle tipologie romanzo sociale/regionale/romanzo sociologico aiuta lo storico della letteratura solo fino a un certo punto; superato questo limite didattico si vede che, oltre ad essere precaria di per sé (dal momento che regionali e psicologici sono capolavori come *São Bernardo* e *Fogo Morto*), essa finisce con il non riuscire a spiegare le differenze interne che differenziano i principali romanzieri collocati in una stessa fascia⁷⁵.

Si tratta, come ho già detto, di scrittori che condividono determinati temi, ambienti, un comune sentire, ma che mantengono significative differenze tra di loro e nello stesso ambito della propria produzione letteraria; non si tratta di scrittori ‘monolitici’.

Bueno si spinge oltre e arriva a chiedersi se questa divisione abbia aiutato o, al contrario, se sia stata d’intralcio alla comprensione di quello che è stato l’impatto del romanzo degli anni Trenta sulla letteratura brasiliana e suggerisce di considerare sempre l’opera letteraria come fonte, a partire dalla quale fare poi eventuali generalizzazioni. Propone quindi l’esempio importante dell’opera ciclica: la letteratura degli anni Trenta sarebbe dunque ricca di opere cicliche, cosa che, in ambito brasiliano, rifletterebbe una tendenza verso il grande affresco sociale. Di fatto, dice Bueno, sono molti i cicli di romanzi che sono apparsi negli anni Trenta: il ciclo della canna da zucchero di José Lins do Rego, i Romanzi di Bahia di Jorge Amado, i Romanzi dell’Amazzonia di Abguar Bastos e la Tragedia Borghese di Octávio de Faria⁷⁶. La sua analisi, tuttavia, continua così:

a eccezione della *Tragédia Burguesa*, nessuno di essi è nato come romanzo ciclico. Le prime

⁷⁵ “A *costumeira triagem por tendências em torno dos tipos romance social-regional/romance psicológico, ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como São Bernardo e Fogo Morto), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa*”. BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 39° ed., São Paulo: Cultrix, 2001, p. 440.

⁷⁶ “O Ciclo da Cana-de-Açúcar”, “*Romances da Bahia*”, “*Romances da Amazônia*”, *Tragédia Burguesa*. BUENO, L., *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2006, p. 41.

edizioni di *Menino de Engenho* e di *Doidinho* non fanno alcun riferimento a un ciclo in andamento ed è necessario che sia la critica a identificare una continuità tra i due libri⁷⁷.

La stessa cosa avviene con la seconda edizione di *Menino de Engenho*, che presenta due copertine, una a opera di Santa Rosa e una di Cícero Dias; soltanto la prima informa il lettore che quello che ha di fronte è il primo volume del “Ciclo della canna da zucchero” (*Ciclo da Cana-de-Açúcar*)⁷⁸:



Immagine 1: *Menino de Engenho* di José Lins do Rego, Santa Rosa, seconda edizione



Immagine 2: *Menino de Engenho* di José Lins do Rego, Cícero Dias 1934

Si tratterebbe di una categoria editoriale, non letteraria, creata dalla casa editrice o dalla critica e non dall'autore, esplicitata sulla copertina, paratesto che definisce, in questo caso, il testo letterario? Bueno si spinge oltre:

l'impressione è che ad avere la mania dei cicli fosse José Olympio e non il romanzo brasiliano degli anni 30, dal momento che in tutti questi casi

⁷⁷ “Com exceção da Tragédia Burguesa, nenhum deles nasceu como romance cíclico. As primeiras edições de *Menino de Engenho* e de *Doidinho* não fazem qualquer referência a um ciclo em andamento e é preciso que a crítica identifique uma continuidade entre os dois livros”. BUENO, L., *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2006, p. 41.

⁷⁸ BUENO, L., loc. cit. Ma si veda, soprattutto, BUENO, L., *Capas de Santa Rosa*, São Paulo: Edições Sesc e Atelié Editorial, 2015, p. 38 (copertina di Cícero Dias), e p. 102 (copertina di Santa Rosa).

coincidono la denominazione comune e la pubblicazione a opera della casa editrice José Olympio;

e ancora: “nuovi cicli sono stati inventati da editori anche di recente”⁷⁹. Laurence Hallewell arriva ad attribuire alla moglie di José Olympio, Vera, l’idea della definizione di “Ciclo della canna da zucchero” da associare ai romanzi di José Lins do Rego: “quando Vera ha suggerito il titolo collettivo di ‘Ciclo della canna da zucchero’ per l’opera, Tomás Santa Rosa è stato assunto per progettare nuove copertine di tipo uniforme”⁸⁰. Bueno presenta anche il caso di Amado, che pubblica per la prima volta con la José Olympio *Jubiabá* nel 1935, edizione a cui fa seguito, l’anno successivo, una riedizione completa delle sue opere con il titolo generale *Os Romances da Bahia*, che compare sulle copertine accompagnato dal numero romano indicante la sequenza dei singoli romanzi: *O Paiz do Carnaval* I, *Cacau* II, *Suor* III, *Jubiabá* IV, *Mar Morto* V *Capitães da Areia*, VI.⁸¹

⁷⁹ “A impressão é que quem tinha a mania de ciclos era José Olympio, e não o romance brasileiro de 30, já que em todos esses casos coincidem a denominação comum e a publicação pela José Olympio Editora”; “até recentemente novos ciclos foram inventados por editores”. BUENO, L., *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2006, p. 42.

⁸⁰ “[Q]uando Vera sugeriu o título coletivo de ‘Ciclo da Cana-de-açúcar’ para a obra, Tomás Santa Rosa foi contratado para projetar novas capas uniformes”. HALLEWELL, L., *O livro no Brasil*, op. cit., 1985, p. 486. Le immagini 1 e 2 sono disponibili in <https://www.infoescola.com/livros/menino-de-engenho>, accesso effettuato il 15 dicembre 2015.

⁸¹ BUENO, L., 2015, op. cit., pp. 106 e 107. Le illustrazioni delle copertine di *Cacau*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia* sono state messe gentilmente a disposizione dalla Fundação Casa de Jorge Amado e da me fotografate; quelle di *O País do Carnaval*, *Suor*, e *Jubiabá* sono disponibili rispettivamente in: <http://palhacodeclasse.blogspot.com/2011/02/tragedia-de-fazer-ironias.html>, <http://aprendizdebibliofilo.blogspot.com> e <https://obuquineiro.com.br/produto/jubiaba-2a-edicao>, accesso effettuato il 15 dicembre 2015.



Immagine 3: *O Paiz do Carnaval* terza edizione



Immagine 4: *Cacau*, terza edizione



Immagine 5: *Suor*, seconda edizione

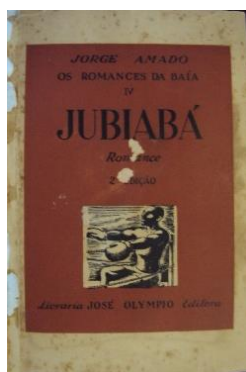


Immagine 6: *Jubiabá*, seconda edizione

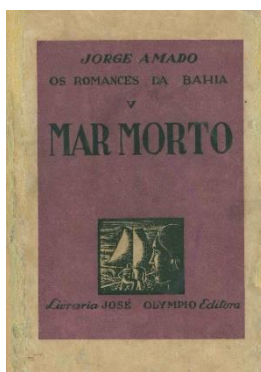


Immagine 7: *Mar Morto*

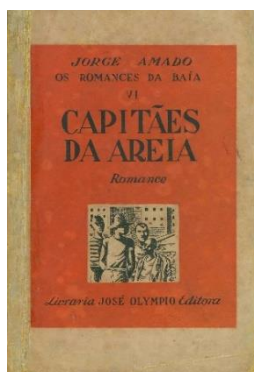


Immagine 8: *Capitães da Areia*

Le copertine di Santa Rosa sulle quali compare l'indicazione che ci si trova davanti a un ciclo di romanzi (sia nel caso di Amado che in quello di Lins do Rego), rientrano di fatto in un progetto editoriale importante: si tratta di dare un'identità iconografica molto precisa al romanzo brasiliano di quegli anni, tanto che nessuna opera che non lo fosse poteva essere dotata di quel tipo di copertina. Dopo aver definito i cicli come un fatto puramente editoriale, Bueno torna però leggermente sui suoi passi e, con una certa cautela, afferma che quanto detto precedentemente non significa, comunque, che l'idea di "ciclo" non fosse

presente e importante per questa generazione di scrittori. Ciò che conta, egli sostiene, è

la necessità di verificare se, di fatto, ci si trovi o meno di fronte a romanzi ciclici e quanto questo tipo di progetto letterario sia motivato da un'importanza particolare attribuita alla letteratura sociale. Cosa legherebbe libri tanto diversi come *O país do Carnaval*, *Cacau* e *Jubiabá* oltre a una strategia editoriale? Nel caso di José Lins, quanto al fatto di aver ammesso di scrivere un ciclo, questo non ha interferito nella direzione presa dalla sua produzione, avendo lasciato da parte Carlos de Melo, figura centrale dei primi tre e avendo privilegiato il destino dello zuccherificio?⁸²

Per quanto riguarda le traduzioni italiane, si trova il riferimento ai “cicli” sia ne *Il treno di Recife*, 1974 che ne *I banditi del porto*, 1952 (1937), che in articoli di giornale a firma di Angela Bianchini e Ruggero Jacobbi⁸³, per esempio. Nel primo caso si tratta della traduzione di *Menino de Engenho*, 1932 (1974) e *O Moleque Ricardo*, 1936 (1974) a opera di Antonio Tabucchi; l'indicazione è contenuta nella terza di copertina, dove, nella parte “Chi è l'autore”, si dice

cinque romanzi per il ‘ciclo della canna da zucchero’ aperto con questo *Menino* e chiuso nel 1943 con *Fogo Morto*. Il quarto racconto della serie, *O Moleque Ricardo* (1935), sposta l'inquadratura dal protagonista bianco al negro e la

⁸² “A necessidade de verificar se, de fato, estamos diante de romances cíclicos ou não e o quanto esse tipo de projeto literário é motivado por uma ênfase na literatura social. O que ligaria livros tão diferentes como *O país do Carnaval*, *Cacau* e *Jubiabá* além de uma estratégia editorial? No caso de José Lins, o quanto o fato de ter-se assumido escrevendo um ciclo não interferiu nos rumos de sua produção, deixando de lado Carlos de Melo, figura central dos três primeiros, e privilegiando o destino do engenho?”. BUENO, L., *Uma história do romance* de 30, op. cit., 2006, p. 42.

⁸³ Faccio riferimento a “*Su quel treno del Nordeste*” di Angela Bianchini, in *La Stampa* del 19 luglio 1974, p. 8, che cita dalla prefazione di Stegagno Picchio e all'articolo di Ruggero Jacobbi “*Storie di schiavi e di padroni*”, *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri (ACGV).

scena dalla campagna alla città, affrontando la tematica sociale del romanzo radicale brasiliano⁸⁴.

Questo dato viene ripreso nell'introduzione, in cui Stegagno Picchio si riferisce ai due romanzi contenuti nel volume come alla prima e quarta tappa del "ciclo della canna da zucchero"⁸⁵. L'indicazione è piuttosto esplicita e sembrerebbe confermare quanto supposto da Bueno, anche se *Fogo Morto*, 1943, che chiuderebbe il ciclo, era già stato pubblicato da solo, una ventina di anni prima, nel 1956, nella traduzione di Stegagno Picchio⁸⁶, cosa che cambia completamente le carte in tavola, dal momento che i tre romanzi vengono presentati con un taglio che non sembra essere interessato al discorso del ciclo, o almeno non quello della sequenza originale. Nella seconda di copertina della traduzione si fa riferimento a un ciclo, ma non a quello dell'autore così come considerato tradizionalmente (come invece avviene nella prefazione a *Il treno di Recife* e nei due articoli citati), dal momento che si parla di un numero superiore di opere:

Fuoco spento è il libro della maturità di José Lins do Rego, il decimo romanzo di un ciclo che è già un'epopea: vita e morte degli 'engenhos' brasiliani del nord, di quei primitivi zuccherifici intorno a cui gravita un'eclettica società in declino⁸⁷.

Indicazione di un ciclo, dunque, ma più ampio⁸⁸, che si mette in evidenza e che colloca, direi, il romanzo tradotto in un 'contenitore' ben

⁸⁴ LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, traduzione di Antonio Tabucchi. Milano: Longanesi, 1974.

⁸⁵ Ibidem, p. 9.

⁸⁶ LINS DO REGO, J. *Fuoco spento*, traduzione di Luciana Stegagno Picchio. Roma: Fratelli Bocca, 1956.

⁸⁷ Ibidem, seconda di copertina. Jacobbi, parlando del volume tradotto da Tabucchi, afferma infatti che egli "ha riunito due fra i primi romanzi del ciclo iniziale della sua opera, quel 'ciclo della canna da zucchero' che comprende cinque testi fondamentali composti nel decennio 1930-1940". "*Storie di schiavi e di padroni*", *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Jacobbi (ACGV).

⁸⁸ Già nella citazione relativa alla descrizione dell'autore si fa riferimento a *Fogo Morto* come all'opera che conclude il "ciclo della canna da zucchero" (LINS DO REGO, J., *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, terza di copertina), quando, in realtà, i cinque romanzi normalmente riconosciuti come facenti parte del ciclo sono: *O menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *O*

preciso, quello del romanzo sociale/regionalista o radicale, del Nordest, oltre a confermare, forse, quanto sospettato da Bueno, ovvero l'aver privilegiato, da parte dell'autore, il destino dello zuccherificio, come potrebbero indicare altre parole contenute sempre nella seconda di copertina:

il racconto, materiato di fatti reali, documento di una non rinnovabile esperienza di vita, sorretto sempre dalla robusta vena di un narratore nato, alza il sipario su una terra ancora vergine dove agonizza un'ormai decrepita aristocrazia agricola”⁸⁹.

C'è però una differenza sostanziale, dal momento che si tratta di uno stesso percorso, che si snoda tuttavia in due direzioni diametralmente opposte: in Brasile si passa dall'attenzione dedicata a Carlos de Melo, figura centrale dei primi tre romanzi, all'interesse per il declino dello zuccherificio; in Italia, con la traduzione, si va dalla morte dell'*engenho* alla storia di Carlos e Ricardo. Già nella traduzione del titolo, *Il treno di Recife*, si rivela la volontà di mettere a confronto due educazioni, due ambienti, due 'colori' (Carlos è bianco, Ricardo è nero), due destini (votati entrambi al fallimento che è fallimento individuale, ma anche di una società), rappresentanti di quella “società manichea di servi e padroni nell'inferno del Nordeste” del commento presente sulla copertina della traduzione italiana. Il titolo è dovuto, come si evince dall'introduzione di Stegagno Picchio, al mezzo di trasporto che, in qualche modo, mette in relazione i due testi tradotti presenti all'interno di uno stesso volume, dal momento che si tratta del treno che aveva portato Carlos, *o menino de engenho*, dalla città, suo vero ambiente, alla piantagione (e al ruolo padronale), realtà da lui assai distante ma alla quale è destinato, e *o moleque Ricardo* dalla piantagione, suo elemento, alla città, che incarna le sue speranze di operaio e uomo libero, esperienza che si concluderà con un altro viaggio, ma verso il carcere-prigione di Fernando de Noronha. Forse quando viene pubblicata la traduzione italiana di *Fogo Morto*

Moleque Ricardo (1935), *Usina* (1936). A conferma del fatto che non sembra conservarsi il ciclo così com'è in Brasile nella traduzione italiana, nelle pagine de *La Stampa* (28 dicembre 1979, Libri, p. 9), parlando del romanzo *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* (traduzione di Elena Grechi) si dice “libro suo più riuscito, per l'abile combinazione di tematica sociale, di creazione popolare, di iterazione consolatoria. Romanzo del ciclo bahiano, come i precedenti”. Un riferimento a un ciclo amadiano, che non coincide però con quello brasiliano.

⁸⁹ LINS DO REGO, J., *Fuoco spento*, op. cit., 1956.

l'aspetto corale è prioritario rispetto a quello più intimista, legato a singoli individui, anche se pur sempre rappresentanti della società che si sta raccontando?

Nel caso di Amado il richiamo al ciclo è rintracciabile nella traduzione di Dario Puccini, *I banditi del porto*⁹⁰, nel retro del frontespizio che, a proposito del romanzo dello scrittore baiano, dice: "l'autore lo pubblicò nel 1937 e con esso chiuse il ciclo dei romanzi (sei) su Bahia"; non ne rimane traccia nell'edizione del 1988 tradotta da Elena Grechi⁹¹. Ci si può domandare se questa esigenza di sottolineare l'esistenza di un ciclo, di cui il romanzo farebbe parte, sia da mettere in relazione con il momento letterario, ma anche politico, in cui è stata pubblicata la traduzione di Puccini. Anche la traduzione di *Fuoco spento*, di pochi anni più tarda e a opera di Stegagno Picchio (1956), per la lingua utilizzata e il tema trattato, il declino del mondo dell'*engenho* con tutte le ingiustizie e prevaricazioni sociali che lo caratterizzano, può essere vista in questa prospettiva. Si tratta degli anni Cinquanta, in Italia sono gli anni del Neorealismo, termine che in realtà viene dal Cinema, e il clima politico è piuttosto teso: il 1948 ha visto l'affermarsi della Democrazia Cristiana e la sconfitta della sinistra. In un articolo de *L'Unità* datato 20 settembre 1983 e intitolato "*Colloquio a Bahia con Jorge Amado. Non parlo la stessa lingua di Borges e Marquez*", Amado parla del suo rapporto con il giornale e dice:

è un giornale — [...] — a cui mi sento legato sin da quando con mia moglie Zélia ero in esilio in Europa. Pensa che i risultati delle elezioni italiane del 18 aprile 1948 li ho seguiti proprio nella

⁹⁰ AMADO, J., *I banditi del porto*, traduzione di Dario Puccini. Roma: Edizioni di cultura sociale, 1952. In realtà un richiamo a un ciclo compare anche nella introduzione di Stegagno Picchio all'edizione di *Cacao* del 1986, nella quale l'autrice, già nel titolo, parla di una "saga" baiana che poi riprende, a p. 7, dove ne indica le tappe che andrebbero da *Terre del finimondo* a *Frutti d'oro*. Proprio nella nota introduttiva alla traduzione di *Terras do Sem Fim* Stegagno Picchio torna sull'argomento per parlare di "una serie di romanzi nota come il 'ciclo del cacao' e di cui queste *Terre del finimondo* segnano la seconda tappa". Si fa riferimento alla seguente edizione: AMADO, J., *Terre del finimondo*, traduzione di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1997, p. V. Non mi occuperò, al momento, di questo argomento, anche perché alcune delle opere che farebbero parte di questo ciclo non sono contenute nel *corpus* della presente ricerca.

⁹¹ AMADO, J., *Capitani della spiaggia*, traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1988.

redazione dell'“Unità”, allora vicina a via Nazionale. E ho avuto la stessa ansia e delusione di tanti amici⁹².

Sono, quindi, anche anni in cui Amado, in esilio in Europa, è piuttosto vicino alla sinistra italiana in generale e a *L'Unità* in particolare, tanto da intervenire anche direttamente sul giornale, con articoli scritti di suo pugno, della cui pubblicazione, probabilmente, si occupava Puccini, come credo si possa evincere da alcune lettere⁹³. Forse in questo momento un romanzo che disegna un quadro della società reietta di Salvador attraverso un gruppo di ragazzi può risultare ancora più interessante da proporre se fa parte, appunto, di un ciclo che affronta tematiche sociali chiaramente vicine alla sinistra. Il libro tradotto va a inserirsi in un altro panorama letterario, che può riconoscerlo sulla base di sensibilità e urgenze narrative comuni, o almeno simili, o, al contrario, sentirlo lontano e rifiutarlo. È evidente che il ‘passaggio’ del testo ‘altro’ è reso più facile se l'ambiente letterario, sociale, politico, culturale al quale è destinato si dimostra ricettivo nei confronti delle tematiche e atmosfere proposte. Da questo punto di vista, nel clima letterario italiano, si percepisce una sensibilità che privilegia un certo tipo di coralità e di attenzione all'uomo comune. Jorge Amado arriva in Italia nel 1949 con l'opera *Terre del finimondo* (*Terras do Sem-Fim*, 1942), tradotta da Mario da Silva per la Bompiani di Milano e diventa da subito una presenza costante nella nostra editoria, come avrebbero dimostrato le traduzioni che, regolarmente, da lì in avanti, avrebbero continuato ad arricchire gli scaffali delle librerie italiane. Einaudi pubblica, nel 1952, *Jubiabá* (1935); nel 1952 e nel 1954 vengono pubblicati, rispettivamente, *I banditi del porto* (1937) e *Il cammino della speranza* (traduzione di Seara Vermelha, 1946, a cura di

⁹² *L'Unità*, 20 settembre 1983, p. 9, Spettacoli Cultura.

⁹³ In un bigliettino datato (da Dobříš, 4 /12 /49) si legge: “*Meu querido Puccini, Aí lhe envio – talvez sirva para “Vie nuova” – uma coisa sobre Stalin. Crê você que possa interessar?*” (“Mio caro Puccini, ti invio – magari può servire per “Vie nuova – una cosa su Stalin. Credi che possa interessare?”). In una lettera del 13 gennaio 1950, inviata dalla stessa località, Amado, riprende l'argomento: “*Querido Dario, recebi tua carta com o recorte de l'Unità, muito obrigado pela tradução e pelo recorte*” (“Caro Dario, ho ricevuto la tua lettera con il ritaglio de *L'Unità*, ti ringrazio molto per la traduzione e per il ritaglio”). Amado si riferisce, con tutta probabilità, all'articolo intitolato “UN SALUTO PER STALIN”, pubblicato su *L'Unità* del 20 dicembre 1949, p. 3. Le lettere sono conservate nell'ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

Tullio Seppilli) da Edizioni di cultura sociale; la casa editrice Bompiani pubblica *Frutti d'oro* (traduzione di *São Jorge dos Ilhéus*, 1944, a cura di Luigi Panarese) nel 1957 e, nel 1958, appare *Mare di morte* (1936) pubblicato da Editori Riuniti (che altro non è se non il risultato dell'unione di Edizioni di cultura sociale e Edizioni Rinascita) Si tratta di case editrici importanti, non minori che, a volte, possono testimoniare il gusto di un pubblico di nicchia; questa attività traduttoria deve, evidentemente, essere il risultato di una richiesta orientata verso tematiche specifiche richieste da un'ampia varietà di lettori. Il testo tradotto deve funzionare nel contesto in cui viene introdotto, da questo punto di vista la proposta-Amado è andata a inserirsi in un clima caratterizzato da un movimento creativo, o, meglio, un'attitudine di scrittura, che ha avuto vita breve, ma che è stato denso di produzioni interessanti, soprattutto nell'ambito del romanzo: il Neorealismo, che, nel cinema, propone tematiche che possono entrare in dialogo con i romanzi nordestini degli anni Trenta. Il Neorealismo nasce per l'esigenza sentita dagli scrittori durante e all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, di parlare della realtà devastante che hanno vissuto e di renderla pubblica, di raccontarla, di non rimanere chiusi in se stessi. Si tratta di un vero e proprio impegno da prendere con la società nella quale si vive e che è necessario rendere partecipe di un'esperienza collettiva (come dice Vittorini) e di un avvicinamento a quegli uomini comuni che sono anche i protagonisti e i destinatari dei romanzi neorealisti, a quel popolo che si ritrova nello *slogan* usato dallo scrittore baiano quando si candida a deputato federale per il Partito Comunista Brasiliano di San Paolo, "Romanziere 'del popolo'"⁹⁴. In realtà egli afferma "il mio unico compromesso dai miei inizi [*come scrittore*] ad oggi, e, spero, certamente fino all'ultima riga che scriverò, è stato con il popolo, con il Brasile e con il futuro"⁹⁵. Italo Calvino, nella celebre prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicato nel 1964, riflettendo sulla propria generazione, così definisce questo periodo:

⁹⁴ "Romancista 'do povo'". FREITAS ROSSI, L. G., "A militância política na obra de Jorge Amado". In *O universo de Jorge Amado*. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 22

⁹⁵ L'inciso in corsivo nella citazione in italiano è mio; "*meu único compromisso, dos meus começos até hoje, e espero, certamente até a última linha que venha a escrever tem sido com o povo, com o Brasil e com o futuro*". AMADO, J., *Discurso de posse na Academia Brasileira*, 1961. Disponibile su www.academia.org.br/abl/cgi/cgilma.exe/sys/start.htm?inoid=723&sid=244, accesso effettuato il 09 dicembre 2015.

[L']esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. [...] quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello di una spavalda allegria. [...] la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere. [...] tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che per noi era *il mondo*.⁹⁶

È interessante rilevare che è proprio Calvino a gestire i rapporti tra la casa editrice Einaudi, Amado e Dario Puccini per la pubblicazione della traduzione di *Jubiabà*⁹⁷.

Per lo scrittore neorealista la scrittura e la cultura devono convivere con la partecipazione, con l'essere attivi e impegnati⁹⁸. Impegno, voce, contro il silenzio e l'isolamento, è finito il tempo della ricerca formale, della prosa d'arte, la necessità è ora quella opposta, del comunicare, anche dal punto di vista letterario, in una lingua diversa, fruibile da un ampio pubblico. Si respira la stessa urgenza di cui parla José Lins do Rego alla ricerca di una lingua "naturale", o di Ramos, che parla di un

⁹⁶ CALVINO, I., *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1964, Prefazione.

⁹⁷ Si vedano le lettere conservate presso l'Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi. Della pubblicazione della traduzione si occupano anche Giulio Einaudi e Natalia Ginzburg, ma con ruoli e in momenti diversi. Sarà la scrittrice a fare la revisione.

⁹⁸ Uno sguardo interessante sull'urgenza di impegno da parte dello scrittore sia in Italia che in Brasile è fornito dal seguente testo: PETERLE, P. "Questioni per la Letteratura Comparata: uno Sguardo alle Opere di Ignazio Silone e Graciliano Ramos", in *Revista de Italianística*, XIX – XX, 2010, pp. 79-90.

allontanamento dalla “*nobre arte da escrita*”⁹⁹, e che porta all’uso di una lingua libera da orpelli e ricca, al contrario, di espressioni gergali, non prive di turpiloquio e, talvolta, anche di volgarità, come nel caso di Amado. L’impegno, l’*engagement*, rappresenta un tratto importante in comune tra gli scrittori brasiliani tradotti e la sensibilità letteraria, politica e sociale in cui le traduzioni vengono a inserirsi. Si potrebbe addirittura parlare di un riconoscimento, da parte dell’ambiente editoriale italiano, di una letteratura che ‘rischia’ di essere riconosciuta come molto vicina, di non essere poi così ‘altra’ e quindi rassicurante, già che, come afferma George Steiner

[o]gni atto di ricezione, nel linguaggio, nell’arte e nella musica, è un atto comparativo. La cognizione è un riconoscimento [...] Cerchiamo di capire, “situare” l’oggetto che abbiamo di fronte a noi [...] dandogli un contesto di un tipo che possiamo conoscere. [...] Nel processo di percezione e reazione per rendere qualcosa intelligibile non esiste innocenza assoluta [...] L’interpretazione [...] proviene da una camera di echi dove risuonano i presupposti storici, sociali e tecnici che comunicano il riconoscimento. [...] In questo processo dinamico chiamato “ermeneutica” [...] la comparazione è implicita¹⁰⁰.

Si tratta di una letteratura di scoperta, recuperando il significato datole da Candido, nel senso che rappresenta la scoperta di una realtà nuova per gli stessi brasiliani, o almeno una gran parte di loro, che non conoscevano questa parte del proprio paese, ma anche la scoperta di una letteratura nuova, estremamente caratterizzata da molti fattori, geografici, sociali, culturali, che ne delineano nettamente il profilo, per l’Italia, che

⁹⁹ Si vedano le note 38 e 48.

¹⁰⁰ “*Todo ato de recepção, em linguagem, em arte e em música, é um ato comparativo. A cognição é um reconhecimento [...] Procuramos entender, “situar” o objeto que temos diante de nós [...] dando-lhe um contexto de forma a podermos conhecê-la. [...] No processo de percepção e reação para tornarmos algo inteligível inexistente a inocência absoluta [...]. A interpretação [...] advém de uma câmara de ecos onde ressoam os pressupostos históricos, sociais e técnicos que informam o reconhecimento. [...] Nesse processo dinâmico chamado “hermenêutica” [...] a comparação está implícita*”. STEINER, G. *Nenhuma paixão desperdiçada: ensaios*. Traduzione di Maria Alice Maximo. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 151.

entra in contatto, tramite la traduzione, con il Nordest del Brasile. Di fatto si continua a parlare, principalmente per la letteratura del Nordest, di regionalismo, ma che viene tirato fuori dal suo isolamento, diventa di dominio del paese intero fino a diventare, come afferma Luciana Stegagno Picchio, “[...] un nazionalismo in grado di portare all’internazionalismo attraverso la regione; e un regionalismo non più ricetta letteraria, ma teoria di vita”¹⁰¹, o come dice Jacobbi a proposito di uno dei rappresentanti della letteratura nordestina:

[u]na intonazione essenziale in questo concerto è stata portata dall’opera vasta e schiettissima di José Lins do Rego (1901-1957) che partendo dal mondo arcaico e campestre di Pernambuco approdò a formulazioni narrative di portata universale¹⁰².

Scoperta dunque, di una letteratura che può, forse, essere percepita come in sintonia con la sensibilità, gli interessi, le urgenze che animano gli scrittori italiani in questi anni. In fondo un’attenzione all’elemento regionalistico è rintracciabile anche nel panorama letterario italiano, basti pensare alle Langhe di Fenoglio o di Pavese e alla Sicilia di Vittorini, così come l’impegno politico, l’attenzione nei confronti dell’uomo comune, sono tutti elementi che fanno seguire, al momento della scoperta, quello del riconoscimento. Il ciclo porta con sé un’idea di programma, quasi una promessa di continuità, di ampliamento, crea aspettativa. Forse si può intravedere un’intenzione simile nei romanzi che gravitano attorno alla Firenze di Pratolini, o in quelli che hanno come sfondo le borgate romane di Pasolini? L’indicazione dell’appartenenza di *Jubiabá* (1935) e *Mar Morto* (1936) al ciclo dei romanzi di Bahia (di cui sono rispettivamente la IV e V opera) non è fornita nelle traduzioni italiane, probabilmente perché manca quel riferimento così esplicito alla corallità presente invece in *Capitães da Areia* (1937), il gruppo protagonista, che può far entrare il romanzo direttamente in dialogo con il contesto in cui esso si inserisce?

La risposta alla domanda relativa alla contestualizzazione della letteratura regionalista del Nordest degli anni Trenta tradotta in Italia nell’ambito della discussione in rapporto al Modernismo sembra essere negativa: in realtà non c’è, se non in pochi paratesti (peraltro rivolti a un

¹⁰¹ STEGAGNO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 477.

¹⁰² “*Storie di schiavi e di padroni*”, *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV).

pubblico che non è identificabile con il lettore comune), come si è visto, la preoccupazione di situare i romanzi contenuti nel *corpus* in questo senso. Diversa la situazione per quanto riguarda l'idea di ciclo, che sembra essere più funzionale, in qualche modo, alla proposta letteraria della traduzione fatta in Italia.

L'obiettivo diventa ora quello di vedere se l'idea di una sensibilità comune ai tre scrittori scelti, pur nella loro diversità, sia mantenuta o se si parli di singoli autori, perché l'immagine della letteratura restituita cambia. Considerare questi autori come svincolati l'uno dall'altro implica la perdita del disegno comune che muove, come si è visto, questo gruppo, 'quelli del Nordest', un disegno rivoluzionario, innovativo, sia dal punto di vista tematico, che culturale che linguistico, che vuole andare a scoprire e mostrare ai propri connazionali prima, agli altri poi, in traduzione, un mondo fino ad allora segregato in una zona geografica e in contesti socio-culturali ben specifici e delimitati e, soprattutto, pressoché sconosciuti alla maggior parte dei brasiliani. L'unico aiuto possibile dovrà venire dalle traduzioni italiane dei romanzi di Amado, Ramos e Lins do Rego, quindi è importante trovare una chiave di lettura delle traduzioni stesse per sapere come considerare il libro tradotto in tutte le sue parti. Il testo è in continua tensione con altri elementi che fanno parte del libro-archivio tradotto ed è necessario prima di tutto individuarli e poi leggerli facendo in modo che non si interrompa il dialogo che li anima. Non si tratta soltanto di andare alla ricerca di singole citazioni, o di frasi isolate che possano fornire etichette fini a se stesse. Quello che conta è il quadro d'insieme che si presenta al lettore, quadro che è disegnato da diversi elementi, il cercare di ravvisare l'immagine che di questa letteratura viene trasmessa, immagine che si costituisce a partire dall'incontro dei diversi paratesti, visti nel contesto in cui si situano, non estrapolati da questo.

1.2 COME GUARDARE AL LIBRO TRADOTTO? TRADUZIONE COME MEDIAZIONE E SCOPERTA

La ricerca di un'immagine della letteratura brasiliana regionalista del Nordest degli anni Trenta veicolata dalla traduzione in italiano di opere che a questa appartengono va oltre, come si è visto, il semplice testo scritto, che transita da una lingua all'altra, dal momento che, per riuscire a comprendere che tipo di proposta venga fatta al lettore in Italia, è necessario andare a vedere tutte le parti che compongono il libro tradotto e anche quello che lo riguarda ma che lo precede, accompagna o segue, da fuori, in un intreccio non meno solido solo perché esterno. È il caso di alcune note, introduzioni, ma anche di pagine di storie della letteratura

brasiliiana in italiano, di articoli tratti da *L'Unità* e da *La Stampa*, per esempio, che possono servire per arricchire il quadro che sto cercando di comporre. Partendo da questa idea, già espressa nell'introduzione, intendo guardare al libro tradotto come all'insieme di tutto quello che, di fatto, lo compone e che entra in gioco nel processo della traduzione, rendendolo, per dirla con le parole di Derrida¹⁰³, "un archivio". Di questo libro-archivio fanno parte numerosi elementi che, a un primo sguardo, possono sembrare periferici, esterni, 'aggiunti' magari, ma che, al contrario, lo compongono e lo rendono quello che è quando fa la sua comparsa sugli scaffali delle librerie, in questo caso quelle italiane. Alcuni di questi elementi sono immediatamente visibili, come i vari paratesti, per esempio la copertina con tutte le informazioni che, normalmente, qui vengono fornite: il titolo tradotto, il nome dell'autore, l'indicazione della casa editrice, a volte un'immagine, eventuali sottotitoli o commenti aggiunti, la seconda, la terza e la quarta di copertina, che possono riportare un riassunto e/o un commento al testo che si troverà all'interno, ma anche alcune informazioni biografiche sull'autore. Penetrando all'interno di questo archivio si possono trovare il frontespizio con tutti i dati relativi alla pubblicazione, introduzioni, presentazioni, ma anche postfazioni, eventuali illustrazioni, oltre a indicazioni relative all'eventuale collana della quale il libro fa parte, magari con la lista delle altre pubblicazioni già uscite nella stessa collana e, ovviamente, il testo, tradotto, nel nostro caso, dal testo di partenza in portoghese. Ho usato, volutamente, una progressione quasi verticale, che può essere vista come un penetrare, appunto, che conduce sempre più all'interno, ma non alla ricerca di un 'tesoro nascosto' identificabile con il testo; il testo, traduzione del testo di partenza, non rappresenta, di per sé e da solo, la traduzione. Non ritengo infatti opportuno guardare al libro tradotto partendo da questa angolazione, ma vederlo, invece, come un ventaglio, che si apre fino a mostrare tutti gli elementi che lo compongono e che rimangono sullo stesso piano, perché solo usando il ventaglio completamente aperto si può ottenere il beneficio che tale strumento può offrire. Si potrebbe usare anche un'altra immagine, quella del *puzzle*, per comporre il quale servono tutti i pezzi, anche quelli apparentemente più insignificanti, ma necessari, al contrario, ai fini della composizione finale dell'immagine che si otterrà. In una simile prospettiva ecco che non esistono parti più o meno importanti, ecco che tutto concorre a comporre il 'prodotto' che alla fine verrà proposto al pubblico: il libro tradotto. Il testo è quindi soltanto una parte del libro, una, non la più importante o

¹⁰³ DERRIDA, J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, op. cit. 2005.

degna di attenzione, uno degli elementi che costituiscono il libro tradotto, e come tale verrà considerato.

Il testo tradotto, elemento costitutivo, con altri, del libro-archivio, è la traduzione del testo originale, ma vale la pena porsi alcuni interrogativi: esiste un testo originale? Se sì, qual è? Come individuarlo? In realtà, secondo Derrida¹⁰⁴, esiste solo per un istante il testo originale, solo nel momento in cui l'autore concretamente mette sulla carta la propria creazione, in una determinata situazione, in un determinato contesto, in un determinato luogo e in un determinato tempo. Tutte le condizioni appena citate cominciano a cambiare subito dopo che il testo ha visto la luce, invalidando la teoria dell'esistenza di qualcosa che si possa definire 'l'originale' e che abbia, soprattutto, caratteristiche di centralità, fissità, rigidità ed eternità¹⁰⁵. Anche Benjamin non è tanto interessato all'originale quanto, invece, proprio alla traduzione, impossibile ma necessaria, linfa vitale dell'opera, necessaria alla sua sopravvivenza, resa possibile dal fatto che

le lingue non sono fra loro estranee, ma a priori, e prescindendo da ogni relazione storica, sono affini in ciò che vogliono dire. [...] L'affinità delle lingue è attestata, in una traduzione, in modo molto più profondo e definito che nella superficiale e indefinibile somiglianza di due opere poetiche¹⁰⁶.

Benjamin parla di un'effettiva affinità delle lingue, che fa sì che in ognuna di esse sia, in realtà, intesa "una sola e medesima cosa"¹⁰⁷ accessibile però a nessuna di esse singolarmente, ma solo a quella che egli chiama "*reine Sprache*", ("pura lingua"), "totalità delle loro intenzioni

¹⁰⁴ DERRIDA, J., "Des Tours de Babel", traduzione di Alessandro Zinna, in NERGAARD, S. (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Strumenti Bompiani, 1995, pp. 367-418.

¹⁰⁵ L'idea del libro-archivio nasce dalla lettura di articoli contenuti nel testo *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*, che mi hanno aiutato ad assumere lo sguardo che ha portato alla stesura del progetto di dottorato. Si veda "Possíveis percursos no babélico labirinto da Literatura Italiana Traduzida no Brasil" in PETERLE, P.; SANTURBANO A.; WATAGHIN L. (a cura di) *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói, RJ: Comunidade, 2013, pp. 40-46.

¹⁰⁶ BENJAMIN, W. "Il compito del traduttore", (1920), traduzione di Gianfranco Bonola, in NERGAARD, S. (a cura di) *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Strumenti Bompiani, 2009, p. 225.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 227.

reciprocamente complementari”¹⁰⁸. Anche Edoardo Bizzarri, traduttore di uno dei romanzi contenuti nel *corpus*, *Vidas secas*, ha una visione simile: “[s]ul problema ‘traduzione’ e sull’esistenza di un *discurso universal*, fondamento interiore di tutte le lingue possibili (cosa che rende possibile l’atto del tradurre) mi piacerebbe parlare un poco”¹⁰⁹. Benjamin dice del traduttore, che

quella che motiva il suo lavoro è la grande prospettiva di una integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera. [...] E proprio questa lingua, nel presentire e descrivere la quale risiede la sola perfezione che il filosofo può augurarsi, è quella intensivamente nascosta nelle traduzioni¹¹⁰.

La traduzione tende quindi alla “*reine Sprache*”, ma “il compito di portare a maturazione il seme della pura lingua nella traduzione sembra non sia mai assolvibile, mai fissabile in alcuna sua soluzione”¹¹¹; la traduzione come processo dinamico, provvisorio, di evoluzione della lingua stessa, quella di partenza e quella di arrivo:

nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua essenza ultima, alla somiglianza con l’originale. Infatti nel suo sopravvivere, che non potrebbe chiamarsi tale se non fosse trasformazione e rinnovamento del vivente, l’originale si modifica. C’è una maturazione tardiva anche per le parole che sono state fissate¹¹².

Di conseguenza, quello che interessa nel processo del tradurre in un’altra lingua non è comunque, secondo gli studiosi citati, incentrato sull’idea dell’originale, quanto sulla possibilità/necessità della traduzione stessa, premessa questa che mette in crisi tutto il sistema basato sulla

¹⁰⁸ BENJAMIN, W. “Il compito del traduttore”, op. cit., 2009, p. 225.

¹⁰⁹ “*Sobre o problema ‘tradução’, e a existência dum discurso universal, interior fundamento de todo possível idioma (o que torna possível o ato de traduzir), gostaria de conversar um bocado*”. GUIMARÃES ROSA, J. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 28.

¹¹⁰ BENJAMIN, W., “Il compito del traduttore”, op. cit., 2009, p. 230.

¹¹¹ Ibidem, p. 231.

¹¹² Ibidem, pp. 225-226.

presunta fedeltà nella traduzione: fedeltà a che cosa? Rimanendo nell'ambito della riflessione su 'l'originale', un aspetto importante e molto concreto è quello della possibilità effettiva di definire, senza ombra di dubbio, quale sia l'originale; esistono situazioni e momenti in cui questo non è possibile. Un esempio che reputo molto significativo mi è stato offerto da Paloma Jorge Amado nel corso di un'interessante conversazione avvenuta a Salvador¹¹³ e riguarda uno dei romanzi contenuti nel *corpus*, *Capitães da Areia* (1937). Paloma Amado ha fatto un lavoro, durato sei anni, di analisi dei romanzi, di confronto fra la prima versione, quando disponibile o, in alternativa, la prima e l'ultima edizione per rilevare eventuali errori comparsi nel corso della 'vita editoriale' delle opere del padre, errori che, di fatto, si sono dimostrati essere numerosissimi. L'analisi ha dimostrato che *Capitães da Areia* è il romanzo che presentava il numero maggiore di errori gravi, circa duemila. Paloma Amado dice:

ho avuto molta fortuna perché papà era vivo e così ho scoperto che, dalla seconda edizione di *Capitães da Areia*, quindi l'edizione a partire dalla quale [...] è stato tradotto in varie lingue, c'erano errori assurdi perché il libro è stato pubblicato, proibito e bruciato e non ne è rimasto alcun esemplare¹¹⁴.

Quando il libro è uscito nuovamente Amado non era presente e quindi non è stata fatta una revisione, cosa che ha portato ad avere un numero elevatissimo di errori gravi. L'autore stesso diceva: "questo libro, che piace così tanto, il mondo intero lo ha conosciuto pieno di errori" e Paloma Amado continua: "tanto che dopo che abbiamo, che ho fatto

¹¹³ Faccio riferimento alla conversazione che ha avuto luogo il 20 marzo 2017 a Salvador. Durante questo incontro Paloma Jorge Amado si è dimostrata disponibile a parlare a lungo di suo padre, rispondendo a tutte le mie domande e toccando argomenti estremamente interessanti per il mio lavoro. Mi ha autorizzata a inserire nella Tesi ciò che mi ha gentilmente raccontato. Un altro incontro ha avuto luogo il 06 giugno 2018, a Salvador.

¹¹⁴ "Eu tive muita sorte porque o papai estava vivo e aí eu descobri que desde a segunda edição de *Capitães da Areia*, portanto, a edição sobre a qual [...] foi traduzido em várias línguas tinham erros absurdos porque o livro foi publicado e proibido e foi queimado, e não sobrou exemplar". Conversazione con Paloma Jorge Amado.

l'intera correzione, è stato ritradotto in diversi paesi¹¹⁵". Si sta parlando di un'epoca in cui la tipografia era manuale, il tipografo componeva il libro manualmente e, in questo caso, la seconda edizione è stata fatta a partire da quello che era rimasto, ma spesso tali esemplari erano danneggiati, con parti cancellate. Paloma Amado propone, a questo punto, un esempio chiarificatore, si riferisce al momento in cui Pedro Bala è stato catturato e si trova in isolamento,

il sole [...] colpisce i suoi occhi, esce, "sta a mala pena in piedi", nella frase "*mal se aguenta em pé*", la "l" di "*mal*" è caduta, è rimasto "*ma se aguenta em pé*", cosa ha fatto il tipografo? Ha aggiunto una "s" [ed è diventato] "*ma si regge in piedi*", è il significato opposto¹¹⁶.

Nel testo in portoghese (1994) in effetti si legge: "[n]ão pode fitar a claridade que entra pelas janelas. Mas se agüenta nas pernas. Cai no meio do corredor"¹¹⁷. La versione con il "ma" ha, ovviamente, meno senso, dal momento che subito dopo Pedro cade. Se si guardano le due traduzioni italiane del romanzo, nella prima, *I banditi del porto* (1952), Puccini taglia l'intera frase e quella precedente, mentre Grechi (*Capitani della spiaggia*, 1988), a p. 210, traduce: "[n]on è in grado di sopportare la vista della luce che entra dalle finestre. A malapena si regge sulle gambe. Cade in mezzo al corridoio". Se si volesse approfondire la questione, sarebbe interessante cercare di capire a quale edizione possa aver avuto accesso Grechi, dal momento che quella cui ho fatto riferimento, della casa editrice Record, riporta ancora l'errore nel 1994, quando la sua traduzione italiana esce nel 1988, indagine che porterebbe troppo lontano. Quello che mi interessa in questa sede è notare come il

¹¹⁵ "Esse livro que é tão bem quisto foi conhecido com erros no mundo inteiro"; "tanto que depois que a gente fez, que eu fiz a correção toda, ele foi em varios lugares retraduzido". Conversazione con Paloma Jorge Amado.

¹¹⁶ "O sol [...] agride seus olhos, ele sai, mal se aguenta em pé, a frase 'mal se aguenta em pé', o 'l' de 'mal' caiu, ficou 'ma se aguenta em pé', o que é que o tipografo fez? Botou um 's', 'mas se aguenta em pé', é o oposto do sentido". Conversazione con Paloma Jorge Amado.

¹¹⁷ AMADO, J. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Record, 1994, 77° edizione, p. 179. Paloma Amado rende la frase in portoghese in modo leggermente differente perché stava cercando di ricordare a memoria. Per la versione "*mal se aguenta nas pernas*" si veda AMADO J., *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Record 1995, 82 ed., p. 200.

discorso dell'originale possa essere ingannevole, dal momento che, in questo caso, sarebbe la traduzione italiana e non l'edizione brasiliana a poter essere considerata 'originale', in quanto corrispondente alla versione scritta da Amado prima che il romanzo venisse proibito e bruciato. Paradossalmente la traduzione è 'fedele', mentre il libro in lingua originale non lo è, visione questa che sembra poter essere in qualche modo condivisa dallo scrittore João Guimarães Rosa che, in una lettera indirizzata al suo traduttore Bizzarri, afferma:

[i]o, quando scrivo un libro, lo faccio come se lo stessi 'traducendo' da un qualche alto *original* esistente altrove, nel mondo astrale o nel 'piano delle idee', degli archetipi, per esempio. Non so mai se sto facendo questa 'traduzione' in modo corretto o se sto sbagliando. Così, quando mi 'ri'-traducono in un'altra lingua, di nuovo non so mai, in caso di divergenze, se di fatto non sia stato il Traduttore a fare la cosa giusta, ripristinando la verità dell' 'originale ideale', che io avrei deturpato ... [...] Il consiglio giusto è proprio quello – pensare solo a eventuali lettori italiani. Non restare troppo ancorato all'originale. Vola in alto e adatta, quando e come ti pare”¹¹⁸.

Traduzione come contaminazione, soglia, dove la partenza e l'arrivo si incontrano per un istante, si compenetrano e si separano di nuovo, ma portandosi dentro qualcosa dell'altro. La voce dell'autore e quella del traduttore si incontrano ed è inevitabile che, dopo questo incontro, l'uno sia permeato dell'altro, qualcosa di nuovo ha origine, qualcosa di neo-nato che crescerà e si evolverà nel tempo, non rimanendo uguale a se stesso perché vivo e, come tale, soggetto all'azione

¹¹⁸ “*Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das idéias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa ‘tradução’. Assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara ... [...] A orientação válida é mesmo aquela – de só pensarmos nos eventuais leitores italianos. Não se prenda estreito ao original. Voe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer*”. GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, pp. 99-100.

modificante del tempo. La traduzione, la cui condizione è indicata dalla preposizione “tra”, che

significa insieme e a un tempo *l'essere tra* due lingue e tra due orizzonti simbolici, e come momento di passaggio, *l'attraversamento*. La traduzione significa in altre parole la differenza unita al legame, al dialogo, allo scambio; in ultima analisi, la traduzione rinvia al *nesso tra il senso e la differenza*¹¹⁹.

Un rapporto che è tensione, ricerca di un equilibrio che rimane sempre precario, mai definitivo, un dialogo continuo, uno scambio in perenne divenire. Questo è quello che accade: “manipolare il testo altrui, riscriverlo e dunque affrontare un processo di disappropriazione-appropriante conduce ad un'appropriazione-disappropriante”¹²⁰. Un'immagine interessante in questo senso è offerta da Susan Bassnett, che, riprendendo un'idea proposta dai modernisti brasiliani degli anni Venti, parla di un processo antropofagico: “[i]l traduttore come cannibale che divora il testo di partenza in un rituale il cui fine è la creazione di qualcosa di completamente nuovo”¹²¹. La posizione della studiosa incontra quella di Derrida, di cui ho già detto:

il punto di vista cannibalistico offre [...] una diversa prospettiva, collegata a quella proposta da Jacques Derrida – secondo il quale il processo traduttivo crea un testo ‘originale’, all’opposto della posizione tradizionale secondo cui l’‘originale’ è il punto di partenza¹²².

Il discorso potrebbe portare a considerazioni ancora più estreme, che fanno riferimento al cannibalismo rituale, il cui obiettivo consiste nell'introyettare la forza e l'energia della vittima attraverso l'ingestione delle sue carni, del suo corpo. Dopo un rituale di questo tipo l'antropofago

¹¹⁹ BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012, p. 17. Corsivo nel testo

¹²⁰ PETERLE, P. “Le stazioni del senso in Giorgio Caproni” in DOLFI, A. (a cura di) *‘Per amor di poesia (o diversi)’: Seminario su Giorgio Caproni*, in uscita nel secondo semestre 2018. Firenze: University Press, p. 66.

¹²¹ BASSNETT, S. *La traduzione: teorie e pratica*, a cura di Daniela Potolano, traduzione di Genziana Bandini, Milano, Bompiani, 2009, p. 5.

¹²² *Ibidem*, p. 6.

risulta essere diverso, più forte, almeno nell'intenzione, e quindi si potrebbe arrivare ad affermare che la traduzione possa essere 'migliore' dell'originale, ma qui si entrerebbe nuovamente in un giudizio di merito, dominato da dicotomie che non mi interessano, quello che conta è l'idea di trasformazione che permette una sopravvivenza.

Si potrebbe, in questo senso, tornare a fare riferimento a Benjamin e, in particolare, a un'immagine utilizzata dal filosofo, quella del vaso:

[c]ome i frammenti di un vaso, per lasciarsi ricomporre, devono presentare continuità nei minimi dettagli, ma non perciò averli identici, così, invece di farsi simile al senso dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei dettagli, sforzarsi di attingere nella propria lingua il modo d'intendere di quello, per far apparire così entrambe le lingue, come i cocci sono frammenti di uno stesso vaso, frammenti di una lingua più grande¹²³.

Il vaso ricostruito non può non recare su di sé e non mostrare le fratture, che sono segnali di una comunicazione intervenuta, intrapresa e, allo stesso tempo, di un'impossibilità di identità che apre l'orizzonte a nuove possibilità che mantengono, comunque, un legame di fondo con il vaso intatto, che sopravvive (nel senso dell'*überleben* tedesco) solo a partire dai piccoli pezzi rimessi assieme. Le 'cicatrici' rimangono a significare che la forma 'riparata' non può essere identica a quella che era prima della rottura, anche se ricostruita a partire da pezzi provenienti dal vaso, diciamo così, 'originario'. Per il filosofo tedesco il compito del traduttore "consiste nel trovare, riguardo alla lingua in cui si traduce, quell'intenzione muovendo dalla quale si ridesti in essa l'eco dell'originale"¹²⁴. Autori stessi, esprimendosi in merito alla traduzione dei propri testi, a volte sottolineano questo aspetto; è il caso di Amado, che diceva che:

era molto difficile fare una traduzione meravigliosa, perfetta, ché la traduzione buona, la traduzione meravigliosa era quella che conservava l'essenza del libro, diciamo che conservava quel messaggio che l'autore voleva trasmettere. E lui

¹²³ BENJAMIN, W., "Il compito del traduttore", op. cit., 2009, p. 232.

¹²⁴ Ibidem, p. 230.

diceva, come esempio: se non fosse così, pensa a cosa resterebbe di Guimarães Rosa¹²⁵.

Continuando con questo esempio si potrebbe fare riferimento a quello che si dice di Edoardo Bizzarri, che ha tradotto *Corpo de baile* dello scrittore mineiro:

consapevole della responsabilità e dell'arduo compito assunto nel tradurre João Guimarães Rosa, ha cercato di comprendere l'opera nella sua essenza, non si è fatto imprigionare dal limite della pura e semplice significazione, si è diretto verso la maggiore percezione, l'intenzione risvegliata, che non si basano sul principio di somiglianza con l'originale¹²⁶.

Benjamin utilizza un avverbio importante in merito al processo del tradurre: "amorosamente", che si ritrova nelle parole di Bizzarri: "[t]radurre significa fare un esercizio di stile, una ricerca di interpretazione; è, in ultima analisi, un atto d'amore, poiché si tratta di trasferirsi completamente in un'altra personalità", e ancora "ricerca di interpretazione, non più di parole, ma di ciò che il poeta ha trasmutato dalla pietra delle parole"¹²⁷. Tradurre significa un 'trasferire' che non comporta modifiche, ma che è un donare affinché sia altro, altra lingua. Il traduttore arriva a parlare così della propria esperienza di traduzione dell'opera di Guimarães Rosa: "[s]ono solo postumi di sertão e di

¹²⁵ "Era muito difícil fazer uma tradução maravilhosa, perfeita, que a tradução boa, a tradução maravilhosa era a que guardava a essência do livro, digamos que guardava aquela mensagem que o autor queria passar. E ele dava como exemplo: imagina se não fosse assim o que sobraria do Guimarães Rosa". Conversazione con Paloma Jorge Amado.

¹²⁶ "Ciente da responsabilidade e do árduo trabalho de traduzir João Guimarães Rosa, buscou entender a obra em sua essência, não se prendeu ao limite da significação pura e simples, partiu rumo à percepção maior, à intenção despertada, que não têm como princípio a busca pela semelhança com o original". GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, Nota do Editor, p. 7. L'editore si riferisce alla traduzione di *Corpo de baile* fatta da Bizzarri.

¹²⁷ "Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade"; "[...] procura da interpretação, não mais de palavras, mas do que o poeta 'transmuda da pedra das palavras'". Ibidem, p. 19 e p. 110.

stanchezza, rigurgiti di un prolungato vivere al di fuori di me, cercando di capire, cercando di trasmettere, sempre con l'occhio al calendario così come si fa con l'orologio"¹²⁸. L'essersi dedicato alla traduzione ha comportato un cambiamento, non si tratta di un incontro innocuo, è un dono; dopo questo confronto con il testo, con l'autore, con la lingua e la cultura altre, il traduttore non può non essere diverso e ne è grato:

[d]evo manifestare all'amico tutta la mia gratitudine – non solo per la collaborazione cordiale e paziente, per le parole sempre incoraggianti e affettuose con cui mi ha accompagnato in questi mesi, ma anche per i momenti di alta poesia che lo studio attento del suo libro mi ha donato. Un dono raro che apriva nell'angusto altopiano della fatica quotidiana sentieri chiari, luminosi, nei quali sono entrato, dimenticando il tempo e scoprendo nuove dimensioni dell'essere. Come ripagare un regalo così prezioso? Come ringraziare?¹²⁹

La stessa idea di una ricerca dell'origine intesa come punto ben definito nell'asse del tempo cronologico viene a perdere di interesse, quello che può essere più significativo per comprendere la ragnatela di relazioni nella quale il libro-archivio è preso è il momento cairologico della sua comparsa. Il libro recante l'errore di cui si diceva prima, quel *Capitães da Areia* uscito dopo il ritiro e il rogo, è 'l'originale', in quel momento, in quella situazione, quanto meno per le molte traduzioni effettuate a partire da quel volume. Afferrare Kairos per il ciuffo significa saper cogliere il momento opportuno, supremo, il tempo cairologico ha un'accezione legata all'efficacia, che, nella riflessione che sto facendo,

¹²⁸ “É só ressaca de sertão e de cansaço, ressaca de tão prolongado viver fora de mim, procurando entender, procurando transmitir, sempre olhando o calendário como se olha o relógio”. GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 146.

¹²⁹ “[...] preciso protestar ao Amigo toda a minha gratidão – não só pela colaboração cordial e paciente, pela palavra sempre animadora e carinhosa com que me acompanhou nestes meses, mas também pelos momentos de alta poesia que o estudo atento de seu livro me proporcionou. Presente raro, que abria no chapadão angustiado da labuta diária claras, luminosas veredas, e nelas fui entrando, esquecendo o tempo e descobrindo novas dimensões do ser. Como retribuir tão prezioso presente? Como agradecer?”. Ibidem, p. 152.

significa introduzione efficace della letteratura nordestina brasiliana degli anni Trenta nel sistema letterario e culturale italiano. Efficace nel senso di una proposta che funzioni nel nuovo polisistema, che trovi una sua collocazione di senso, cosa che prevede l'instaurarsi di numerose relazioni, situazioni. In questo lavoro significa quindi cogliere forse il momento in cui compaiono la traduzione, i suoi paratesti, cogliendoli nel loro 'ora' che implica l'ambito, il contesto storico, letterario, politico, in una parola culturale; l'emergere dell'enunciato di Foucault, le dinamiche che si instaurano con le componenti di cui parla Lefevere: il potere, l'ideologia, le istituzioni e la manipolazione, gli indizi di Holmes colti nel contesto in cui compaiono, tutto questo fa parte del libro-archivio tradotto, e ha a che vedere con l'efficacia della proposta di un suo inserimento nel polisistema italiano. Tutto quello che interviene nel processo della traduzione, ogni elemento che viene a far parte del libro-archivio tradotto contribuisce a comporne l'immagine, lo "segna"¹³⁰, agendo anche sul piano della significazione e ognuna di queste "signature" deve essere prima di tutto colta, vista e poi interpretata, vissuta come un indizio da vedere assieme agli altri affinché possa svelarsi e portare ad avere una visione di senso di ciò che si ha di fronte. In questo senso le condizioni e situazioni (storiche, sociali) in cui il libro-archivio tradotto fa la sua comparsa nel panorama letterario e culturale italiano vanno colte nel loro essere in quel momento. La natura degli indizi che sono il fondamento del metodo di Morelli, di Sherlock Holmes e di Freud¹³¹ (che dice che la psicanalisi medica è abituata a penetrare cose nascoste, segrete, grazie a quegli elementi poco considerati e avvertiti, che definisce detriti, "rifiuti" dell'osservazione), si illumina, dice Agamben, se si pone nella prospettiva della teoria delle signature. I dettagli di Morelli (segni pittorici), gli indizi di Holmes, i *lapses* e i rifiuti (i sintomi) di Freud

sono tutti signature che, eccedendo la dimensione semiotica in senso stretto, permettono di mettere in relazione efficace una serie di dettagli con l'identificazione o la caratterizzazione di un certo individuo o di un certo evento¹³².

¹³⁰ AGAMBEN, G. *SIGNATURA RERUM. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

¹³¹ GINZBURG, C. *Miti emblemi spie*. Morfologia e storia. Torino: Einaudi, 2013, pp. 158-209.

¹³² AGAMBEN, G., *SIGNATURA RERUM. Sul metodo*, op. cit., 2008, p. 71.

La scelta di alcuni aggettivi per presentare i romanzi in traduzione, vista in relazione alla scelta di una copertina, solo per fare un esempio, non è casuale, contribuisce al contrario a identificare, basti vedere come la letteratura di Amado sia stata ‘segnata’ in alcuni momenti, dall’uso di aggettivi come “pittresco” che dialogavano con paesaggi esotici, ma non brasiliani, in copertina: caratterizzata come esotica, ma di quale esotico si parla?

Agamben continua, facendo riferimento al caso degli indizi e oggetti raccolti dalla polizia nel giardino di Landru (1919):

[l’]indizio rappresenta, cioè, il caso esemplare di una segnatura che mette in relazione efficace un oggetto, in sé anodino o insignificante, con un evento (in questo caso, un delitto, ma anche, nel caso di Freud, l’evento traumatico) con dei soggetti (la vittima, l’assassino, ma anche l’autore del quadro)¹³³.

L’esame di tutti gli indizi, quali possono essere, nel caso di questo lavoro, un articolo di giornale, una copertina, le scelte lessicali, morfologiche, sintattiche, più in generale traduttive, smettono di essere tali e diventano funzionali alla costituzione e all’intelligibilità di un sistema che è: ‘Letteratura brasiliana regionalista del Nordest degli anni Trenta’, del quale il singolo paratesto è, contemporaneamente, parte e paradigma. La traduzione è il libro-archivio delle scelte del traduttore. Analisi dei singoli libri-archivi tradotti come fenomeno-evento unico, con riferimento a un paradigma che tiene insieme tutto, ma senza fissarsi sul paradigma per non uccidere l’evento, il fenomeno. Affinché sia possibile che il singolo diventi parte e paradigma di un insieme, è necessaria “la sospensione della referenza e dell’uso normale”¹³⁴, la sospensione del suo carattere denotativo, del normale funzionamento; solo così un paratesto (una prefazione, un articolo, una copertina, solo per citare alcuni esempi) può mostrare come possa avere un ruolo nella costruzione dell’immagine del libro e, indirettamente, della letteratura di cui esso fa parte, nell’orizzonte culturale del paese cui la traduzione è destinata. Un circolo paradigmatico in cui l’insieme è il risultato dell’esposizione paradigmatica dei casi singoli; ma allora ogni traduzione italiana di un’opera, o forse addirittura ogni paratesto ad essa legato, è un caso singolo che va a costituire l’insieme della letteratura brasiliana del

¹³³ AGAMBEN, G., *SIGNATURA RERUM. Sul metodo*, op. cit., 2008, p. 72.

¹³⁴ Ibidem, p. 26.

Nordest degli anni Trenta in Italia. Ogni paratesto, ogni traduzione, diventano

l'esempio. In qualsiasi ambito esso faccia valere la sua forza, ciò che caratterizza l'esempio è che esso vale per tutti i casi dello stesso genere e, insieme, è incluso fra di essi. Esso è una singolarità fra le altre, che sta però in luogo di ciascuna di esse, vale per tutte¹³⁵

o, sempre utilizzando le parole di Agamben, “una singolarità esemplare o un multiplo singolare”¹³⁶.

Per quanto mi riguarda, l'indagine da svolgere va nella seguente direzione: gli scrittori regionalisti brasiliani del Nordest degli anni Trenta possono assurgere a ruolo tipizzante, a emblema di un paradigma? La traduzione delle loro opere crea, in questo caso, un nuovo paradigma o questa letteratura rientra in un paradigma già esistente? O invece c'è prima un paradigma da decostruire? Solo uno studio che scandagli in profondità il libro-archivio tradotto può fornire una risposta a queste domande; ma, prima di ogni altra cosa, è necessario capire come guardare all'archivio. L'archivio non può essere considerato come una raccolta inerme, muta, di documenti ed elementi che forniscono informazioni, un inventario che si traduce in un'accumulazione fine a se stessa, ma come uno spazio in cui tutto è in tensione continua, in divenire, in dialogo, mutevole e dinamico; le parti stesse che lo compongono non smettono mai di comunicare tra loro e il cercare di capire 'come' esse comunichino, in che rapporto si pongano le une con le altre, è l'obiettivo che qui ci si prefigge. Il libro-archivio non è mai uguale a se stesso, perché cambiano i protagonisti del dialogo, proponendo, così, uno scenario che può essere continuamente in evoluzione, in movimento. L'opera letteraria non è chiusa in se stessa, entra invece in contatto con nuovi lettori, contesti, epoche storiche, situazioni con le quali inevitabilmente dialoga e interagisce. Lo sguardo non è unidirezionale, non si tratta soltanto di quello che il lettore riversa sul testo, dal momento che anche il testo 'guarda' il lettore, in uno scambio che si rinnova continuamente. Movimento, fluidità quindi, non staticità, anche la traduzione come dinamicità, non come fissità, un divenire dinamico che permette e

¹³⁵ AGAMBEN, G., *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001, p. 14.

¹³⁶ Ibidem, p. 27.

dimostra la sopravvivenza, *das Überleben*, del testo, nelle parole di Benjamin.¹³⁷

Dinamicità del libro-archivio, ho detto, per cui l'idea è quella di fare riferimento a un principio metodologico di cui Agamben fa uso:

l'elemento genuinamente filosofico in ogni opera [...] è la sua capacità di essere sviluppata, che Feuerbach definiva *Entwicklungsfähigkeit*. Proprio quando si segue un tale principio, la differenza fra ciò che spetta all'autore dell'opera e ciò che va attribuito a colui che la interpreta e sviluppa diventa altrettanto essenziale quanto difficile da afferrare¹³⁸.

L'autore vi fa riferimento a proposito del rapporto che egli stesso ha creato con testi di altri autori ai quali attinge, principalmente di Foucault, ma l'idea è interessante e potrebbe essere spostata sul discorso della traduzione; anche il traduttore infatti, come ha fatto Agamben, “interpreta” l'opera e la “sviluppa”, concetto che può includerne un altro, la “manipola”, nel senso che Lefevere¹³⁹ dà al termine, nel momento stesso in cui porta a compimento la traduzione-riscrittura. L'opera letteraria ha in sé una *Entwicklungsfähigkeit* che può essere, credo, intesa anche come l'esigenza di essere tradotta per continuare a sopravvivere nel senso benjaminiano, la tensione che nasce dall'impossibilità e allo stesso tempo dalla necessità della traduzione, la quale rappresenta, nel suo succedersi e rinnovarsi, proprio la realizzazione di questa capacità di svilupparsi. La ricerca deve concentrarsi proprio sulla “differenza [...] altrettanto essenziale quanto difficile da afferrare”, che definisce l'opera tradotta e le dà forma. Se si guarda alle traduzioni di uno stesso testo fatte a distanza di anni, ci si rende conto di come il modo di confrontarsi del testo di partenza e del traduttore con la realtà, la lingua del momento e gli altri vari elementi di cui parla Lefevere, quali il patronato, l'ideologia, la poetica, cambi e, di conseguenza, muti il processo del tradurre.

Libro tradotto visto anche come luogo, archivio in senso etimologico, come dimora, all'interno della quale si sviluppano tensioni,

¹³⁷ BENJAMIN, W., “Il compito del traduttore”, op. cit., 2009, p.223.

¹³⁸ AGAMBEN, G., *SIGNATURA RERUM. Sul metodo*, op. cit., 2008, p. 8 (Avvertenza).

¹³⁹ Si fa riferimento al seguente testo: LEFEVERE, A. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, traduzione di Silvia Campanini. Torino: UTET, 1998.

convergenze di tempi e dove vi è una sospensione del tempo presente “e si opera un’effettiva relazione”, come la rovina di cui parla Patricia Peterle¹⁴⁰. Archivio significa “raccolta di documenti privati o pubblici relativi a una persona, una famiglia, un comune, uno stato, ecc.” ma anche “sede in cui la raccolta è stabilmente collocata”¹⁴¹. Si parla quindi di documenti ma anche del luogo in cui questi sono raccolti, conservati. Secondo Derrida, il vocabolo rinvia all’*arché* intesa in senso fisico, storico o ontologico, ovvero là dove le cose cominciano (cominciamento) e nomologico ovvero principio secondo la legge, là dove uomini e dèi comandano, là dove si esercita l’autorità, l’ordine sociale, in quel luogo a partire da cui l’ordine è dato – principio (comando).¹⁴² Il filosofo francese continua affermando che “il senso di ‘archivio’ [...] gli viene dall’*archeîon* greco: [...] una casa, un domicilio, un indirizzo, la residenza dei magistrati supremi, gli arconti, coloro che comandavano” e ai quali si riconosceva pubblicamente il diritto di fare o di rappresentare la legge. Nel luogo che era la loro casa (privata, di famiglia e di funzione), presso di loro, venivano depositati i documenti ufficiali dei quali gli arconti erano, in un primo momento, i guardiani. Si accordavano loro anche il diritto e la competenza ermeneutica: avevano il potere di interpretare gli archivi¹⁴³. Documenti affidati in deposito agli arconti quindi, documenti che dicono la legge: ricordano la legge e richiamano alla legge. Per questo servivano un guardiano e una localizzazione, non potevano fare a meno di un supporto né di una residenza nella loro custodia o nella loro tradizione ermeneutica. Se si guarda al libro come a un archivio, il libro tradotto diventa la *domiciliazione* del libro-archivio in lingua originale e questo luogo segna il passaggio dal privato al pubblico, ovvero la pubblicazione, che determina l’accesso al libro da parte di chiunque a esso sia interessato, strappandolo dal dominio esclusivo dell’autore e sottoponendolo all’interpretazione del singolo lettore. La pubblicazione svolge questo ruolo sia a livello di libro in lingua originale che di libro tradotto. Domiciliazione come azione, movimento, venire a, un ‘prendere casa’ che non implica un sistemarsi definitivo: la casa è sì in un luogo, ma non è ferma, bloccata sulle sue fondamenta, si

¹⁴⁰ PETERLE, P. “Rasentando ‘rovinosamente’ Giorgio Caproni”, in *Archivi poetici: disgregazione e potenzialità del Novecento italiano*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, p. 54.

¹⁴¹ TRECCANI *online*, accesso effettuato il 27 giugno 2014.

¹⁴² DERRIDA, J., *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, op. cit., 2005, pp. 11 e 12.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 12.

sposta di continuo, poiché dipende dalla lettura che ogni singolo lettore ne fa.

Continuando su questa linea di pensiero il libro, supporto stabile, sarebbe interpretato come principio fisico, storico, ontologico, mentre la pubblicazione e la traduzione verrebbero a rappresentare il principio nomologico, rimandando alle idee di custodia e tradizione ermeneutica; il libro: ovvero là dove le cose cominciano, la pubblicazione e/o la traduzione: là dove si esercita l'autorità ermeneutica legittima. L'editore / traduttore / arconte deve esercitare quello che Derrida¹⁴⁴ definisce "potere di *consegna*", che non si limita al fatto di assegnare una residenza o meglio, in questo caso, un supporto scritto (ma anche figurativo, si pensi alle illustrazioni, in copertina o nel testo), è qualcosa di più, un principio di riunione, nel nostro caso, con l'opera stessa. L'editore / traduttore / arconte interviene nel momento e nello spazio che pertengono alla legge, all'esercizio dell'autorità, all'ordine sociale e il "potere di *consegna*" implica la possibilità di manipolazione di cui parla, per esempio, Lefevere,¹⁴⁵ quando analizza il ruolo dello "specialista" e quello del "patronato": fattore di controllo interno al sistema letterario e che agisce direttamente sul testo, o comunque è a questo più direttamente connesso, il primo; esterno invece il secondo, che entra in gioco nel processo che porta al 'confezionamento' del libro, o meglio può favorire o al contrario ostacolare produzione, diffusione e riscrittura di opere letterarie¹⁴⁶.

Se si fa riferimento al destinatario della traduzione, si può, ritengo, pensare alla comunità ermeneutica, che ha anch'essa un ruolo attivo nella ricezione del testo, quell'autorità di cui ho detto, e trasferire alcuni concetti base a essa riferiti anche sulla traduzione:

[o]perando sui significati la classe si trasforma in comunità ermeneutica. Una comunità è dotata di un sapere comune e di un comune orizzonte di valori, a partire dai quali si divide – o può dividersi – durante l'atto ermeneutico. Da tale punto di vista la classe prefigura comunità democratiche più ampie,

¹⁴⁴ DERRIDA, J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, op. cit., 2005, p. 13.

¹⁴⁵ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998.

¹⁴⁶ Il ruolo di entrambi sarà approfondito in seguito, ma vale la pena specificare che Lefevere indica come specialisti che operano all'interno di un sistema letterario critici, recensori, insegnanti e traduttori, mentre identifica il patronato con persone e/o istituzioni o gruppi di persone, mezzi d'informazione (stampa quotidiana e periodica, reti televisive).

a livello nazionale e sovranazionale, e si allena alla democrazia attraverso il conflitto delle interpretazioni. Leggendo il testo, ogni alunno impara che le interpretazioni possono essere infinite. Solo il testo letterario offre l'esperienza dello spessore e della pluralità dei significati, e insegna così che la verità è relativa, storica, processuale: un percorso inter-dialogico che avviene attraverso il contributo di tutti. Lo studente può così apprendere a rispettare le opinioni altrui e a difendere la propria, nella consapevolezza del carattere comunque parziale e relativo della propria interpretazione, ma anche della sua responsabilità etico-civile, e dunque della sua dignità e necessità.¹⁴⁷

Luperini fa riferimento in modo esplicito alla comunità-classe, ma se si applica la stessa idea alla più ampia comunità-pubblico di arrivo della traduzione, ecco che il ruolo dell'alunno può diventare il ruolo del lettore-ricevente del testo tradotto. La comunità che circola attorno al testo da tradurre e a quello tradotto è molto più ampia di quanto si possa pensare in un primo momento e comprende, penso, almeno l'autore, l'editore del testo in lingua originale e quello del testo tradotto, il traduttore, chi realizza e chi sceglie la copertina della versione di partenza e chi della versione in altra lingua, il lettore del libro in lingua originale e quello del libro in traduzione, chi accoglie l'opera tradotta e la presenta al pubblico lettore parlandone nei *media* (giornali, radio e oggi i *social media*). Ognuno di questi soggetti si carica della responsabilità etico-civile di cui parla Luperini o esercita, per dirla con le parole di Derrida, il "potere arcontico"; nessun tipo di azione legata al libro è neutra, priva di conseguenze di diverso tipo.

Il libro tradotto come archivio, ma, vale la pena ricordarlo ancora, non visto come staticità ingessata, universalmente ed eternamente valida, immutabile e riconoscibile come principio di autorità, bensì come archivio in formazione, liquido, si potrebbe dire, contenente tanti elementi che gli appartengono, che ne fanno parte pur non rientrando, magari, propriamente nel testo scritto e che possono cambiare nel tempo. Mi riferisco concretamente agli elementi già citati che sono più direttamente collegati al testo: copertina, eventuali sottotitoli e/o commenti aggiunti dalle case editrici, introduzioni e/o postfazioni a opera dei traduttori, di

¹⁴⁷ LUPERINI, R. *Insegnare la letteratura oggi*. Lecce: Manni, 2013, p. 91.

critici o di specialisti della letteratura brasiliana in generale, ma anche a quelli apparentemente indipendenti o almeno fisicamente distanti dal libro, ad articoli che presentano al pubblico l'opera, a saggi che ne parlano, ad adattamenti cinematografici. Tutto questo non ricopre un ruolo neutro, contribuisce invece in modo decisivo e preciso alla formazione dell'immaginario relativo a questi autori e a questa letteratura nel pubblico-lettore italiano. Volendo cercare di arrivare a delineare proprio il profilo che della letteratura brasiliana regionalista del Nordest degli anni Trenta è stato proposto in traduzione italiana, non si può prescindere da nessuno di questi elementi che costituiscono il libro-archivio tradotto. Come afferma Lefevere, quelle che una volta erano considerate attività 'secondarie', come la traduzione, la revisione editoriale, l'antologizzazione, la compilazione di storie letterarie e di opere di consultazione, la produzione critica, che rappresentano la produzione che, dall'interno del "cerchio magico" delle istituzioni accademiche raggiunge il lettore comune, rappresentano "il filo sempre più tenue che conduce la letteratura 'alta' al vasto pubblico"¹⁴⁸. La traduzione, con altri tipi di riscrittura¹⁴⁹, è la linea vitale che lega in modo sempre più tenue l'alta letteratura al lettore non professionale. Tutti i vari paratesti contribuiscono a dare corpo all'immagine che un lettore comune (non professionale) possiederà di un libro, la lettura che egli ne farà non è che una parte di questo quadro, costituito dall'insieme di riscritture: recensioni, saggi critici, traduzioni, rappresentazioni cinematografiche etc. Vale la pena fare ancora riferimento a Lefevere, che afferma che

[a]nche in passato, come oggi, i riscrittori creavano l'immagine di un autore, di un'opera, di un periodo o di un genere e talvolta di un'intera letteratura. Queste immagini esistevano parallelamente alla realtà con cui entravano in competizione ma, diversamente da quella realtà, riuscivano a raggiungere un pubblico più vasto, e oggi vi riescono a maggior ragione¹⁵⁰.

¹⁴⁸ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, pp. 5-6.

¹⁴⁹ Userò i termini 'riscrittura' e 'riscrittore' con il significato e le caratteristiche che ad essi attribuisce Lefevere nel testo citato. Le riscritture possono quindi riferirsi alla traduzione come all'adattamento cinematografico, solo per citare due esempi.

¹⁵⁰ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 6.

Forse si può pensare alla letteratura regionalista brasiliana del Nordest che ‘conquista’ il pubblico italiano in traduzione, veicolata dai giornali, dagli specialisti, dalle varie edizioni con i relativi paratesti. Ma quante immagini sono presentate? Queste immagini e, indirettamente, i loro creatori, esercitano quindi un potere enorme, per cui è importante comprendere la rilevanza di queste immagini e della loro costruzione, tenendo presente che le riscritture vengono spesso prodotte al servizio di determinate correnti ideologiche e/o poetologiche. I riscrittori dipendono infatti sovente da organizzazioni ideologicamente ben definite, cui dover render conto del proprio lavoro; possiamo pensare, ad esempio, oggi, a istituzioni scolastiche¹⁵¹ e/o politiche, o a case editrici; a volte la riscrittura è vincolata dalla posizione nei confronti di un’ideologia dominante, altre da ideali e norme di tipo più squisitamente poetologico. I riscrittori devono, per poter contare sulla pubblicazione del proprio lavoro, confrontarsi con l’ideologia e le convenzioni poetiche del momento in cui scrivono e tendono ad adattare a esse i testi di partenza, trasformandoli più o meno profondamente, manipolandoli e lo stesso deve fare l’editore, che può agire sui paratesti. Se, come spesso accade, il testo rimane lo stesso, opera dello stesso traduttore, ma cambia l’edizione o viene fatta una ristampa e, in tale occasione, cambiano altri elementi del libro tradotto, la copertina, tanto per fare un esempio molto semplice e frequente, si può dire che la traduzione sia la stessa di quella precedente? L’incontro che un lettore può avere con quei due libri è lo stesso? Ritengo di no, possono cambiare molte cose già soltanto a partire dalla copertina e l’immagine che di quel romanzo si propone al pubblico può cambiare radicalmente. Facendo ancora riferimento a Benjamin¹⁵², il testo continua a vivere nella traduzione, in un processo dinamico e mai definitivo, cosa che offre, di fatto, una collezione di possibili interpretazioni legate, credo, anche alla situazione storica e sociale che esiste nel momento in cui tale “compito” viene portato avanti. Le traduzioni e le copertine cambiano, introduzioni e postfazioni possono comparire o sparire, così come cambia la lingua di arrivo, tutto questo può dire molto sul modo in cui un testo è proposto e poi accolto da un determinato sistema linguistico letterario e culturale. Tradurre è più che semplice comunicazione che persegue un fine, è trasformazione, movimento vitale, di sopravvivenza, è confronto. Le varie immagini di un testo (scritte e figurative) e quindi di uno scrittore

¹⁵¹ Si pensi alla pubblicazione di libri di testo, antologie, anche a livello universitario.

¹⁵² BENJAMIN, W., “Il compito del traduttore”, op. cit., 2009.

e quindi di una cultura recano in sé quelle precedenti, come un'eco, un riflesso o è possibile configurare un'immagine completamente nuova, indipendente dalle precedenti? Quanto ho appena detto, a livello di traduzione di testo e di immagine, può essere riferito anche al testo di partenza stesso: basti pensare a *Vidas Secas* di Graciliano Ramos, "romanzo smontabile"¹⁵³ e proprio per questo dinamico, non fisso, definitivo, immobile, ma continuamente passibile di ricreazione a partire da una ricollocazione dei tredici capitoli, testo che può continuamente rinnovarsi a partire dalla propria incompiutezza¹⁵⁴. Quali elementi possono influire sulle scelte che portano alle diverse proposte e a come il libro-archivio tradotto viene confezionato? Chi è colui che riscrive, quali sono le motivazioni che lo portano a farlo, in quali circostanze, per che tipo di pubblico? Riuscire a dare una risposta a queste domande significa riuscire a entrare nel meccanismo della formazione dell'immagine che di una letteratura tradotta si delinea in un altro paese di lingua e cultura diverse, dal momento che il lettore comune, quando si tratta di letteratura straniera tradotta, accede a essa sostanzialmente attraverso forme di

¹⁵³ STEGAGNO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 486. È incompiuto perché non è nato come romanzo, erano racconti, messi insieme in un secondo momento, come emerge indiscutibilmente dalle lettere scritte da Ramos ai suoi traduttori, si veda MOACIR MAIA, P., *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de garay e Raúl Navarro*. Salvador: EDUFBA, 2008.

¹⁵⁴ Anche se, di fatto, esistono vincoli strutturali, come la circolarità, che vede una posizione praticamente obbligata, di incontro, tra il primo e l'ultimo capitolo, che scandiscono la vita dei *retirantes*, soggetta, appunto, al ritorno ciclico della *seca*, e la centralità del capitolo *Inverno*, in cui si ha il momento di pienezza, resa possibile dall'arrivo della pioggia; è il punto di massima prosperità e in cui sembra possibile uno stabilirsi, definitivo, della famiglia in un posto. Bueno (BUENO, L., *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2006, p. 650) sostiene che, a partire dalla posizione centrale di questo capitolo, gli altri possano essere letti come speculari. Esistono anche vincoli temporali, come riferimenti che determinano una precisa cronologia tra alcuni capitoli, vincoli che non permettono una libertà totale, come "un anno prima": "*Deteve-se percebendo um rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo, que, um ano antes, o levava à cadeia, onde ele agüentara uma surra e passara a noite*", (RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 102); "Si fermò avvertendo rumore di rami, si voltò e si trovò faccia a faccia con quell'agente che un anno prima [sic] lo aveva portato in prigione, dove aveva preso piattonate e passato la notte" (RAMOS, G., *Vite secche*. Roma: Biblioteca del Vascello S.R.L., 1993, pp. 93-94).

riscrittura¹⁵⁵. Si potrebbe fare nuovamente riferimento a Benjamin, il quale, nel 1930, si poneva una serie di domande sul successo di un'opera, che egli, in prima persona, giudicava “completamente nuove” per la critica: “a quale circostanza l'opera deve il successo o l'insuccesso? Cosa ha determinato il voto della critica? A quali convenzioni è legato? In quali circoli cerca i suoi lettori?”¹⁵⁶. Come afferma Cadioli, “[s]i trattava dunque di leggere ogni pubblicazione ‘contemporanea’ inserendola nel contesto sociale e culturale in cui veniva a cadere”¹⁵⁷. Ma si potrebbe ricorrere anche a Roland Barthes per vedere ulteriori sfumature delle stesse problematiche che ruotano attorno al libro-archivio: “[i]l senso di un'opera (o di un testo) non può farsi da solo; l'autore non può produrre che delle presunzioni di senso, delle forme, se si vuole, ed è il mondo a riempirle”¹⁵⁸; il presente lavoro va in tale direzione, vedere ‘come’ il mondo ha “riempito” le forme dei libri-archivi tradotti in italiano che costituiscono il *corpus*. Per poterlo fare bisogna considerare quale fosse “il mondo” con cui queste opere dovevano confrontarsi, mondo che, come Barthes, cerca nella letteratura “prima di tutto un interlocutore che possa entrare, di fronte a lui, in un processo di comunicazione”¹⁵⁹.

Quando una letteratura straniera entra in una cultura ‘altra’, infatti, va a inserirsi in una realtà che ha dinamiche ed equilibri ben definiti, si può dire che entri in un sistema, anzi, usando le parole di Itamar Even-Zohar¹⁶⁰, in un polisistema. Questo studioso, prima di tutto, sottolinea l'esigenza di considerare, in contrasto con quello che egli definisce “storicismo cristallizzato”¹⁶¹, l'esistenza di un sistema letterario particolare, quello della letteratura tradotta e, visto che le opere letterarie, all'interno del sistema cui appartengono, sono sempre in lotta per ottenere

¹⁵⁵ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 8.

¹⁵⁶ BENJAMIN W., “Come si spiega un grande successo editoriale? *Chrut und Uchrut – un libro svizzero sulle erbe*”, in *La mia biblioteca*, (traduzione di Cristina Guarnieri). Roma: Lit Edizioni Srl, 2016, p. 44.

¹⁵⁷ CADIOLI, A., *L'industria del romanzo*. Roma: Editori Riuniti, 1981, p. 9. Corsivo nel testo.

¹⁵⁸ BARTHES, R. *Saggi critici*, traduzione di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 1966, p. XIII.

¹⁵⁹ CALVET, L., *Roland Barthes. Uno sguardo politico sul segno*. Bari: Dedalo libri, 1978, p. 179.

¹⁶⁰ EVEN-ZOHAR, I., “La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario”, op. cit., 1995, pp. 225-238.

¹⁶¹ EVEN-ZOHAR, I., “La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario”, op. cit., 1995, p. 225.

la posizione centrale, si interroga su quelle che possono essere le correlazioni tra le opere tradotte, separate dai propri contesti di origine e dalle lotte per il centro e la periferia. La risposta che egli fornisce è la seguente:

“le opere tradotte sono in correlazione in almeno due modi: a) nel modo in cui esse sono selezionate dalla letteratura di arrivo, *i principi* di selezione non essendo mai incorrelabili con i co-sistemi della stessa letteratura di arrivo (per porlo nel modo più moderato); e b) nel modo in cui esse adottano specifiche norme, comportamenti e linee di condotta che sono il risultato delle loro relazioni con gli altri co-sistemi”¹⁶².

La letteratura tradotta sarebbe un sistema indipendente, ma che partecipa a pieno titolo alla storia del polisistema di cui è parte e che è sempre in dialogo con gli altri co-sistemi, per cui risulta interessante approfondire quali tipi di relazioni vengano intessuti all'interno della 'ragnatela' dei rapporti attivi dentro al polisistema. La letteratura tradotta può, in effetti, contribuire a cambiare ovvero a conservare la struttura esistente all'interno del polisistema, struttura che è fluida, non fissa, soggetta a mutamenti nel tempo; la letteratura tradotta può diventare “primaria” (svolgendo quindi attività di innovazione) o “secondaria” (svolgendo in tal caso attività di mantenimento del codice stabilito) con il variare delle circostanze specifiche che vengono a operare nel polisistema stesso. Questo significa che le opere tradotte, quando in posizione primaria, possono partecipare attivamente alla “modellizzazione del centro”¹⁶³ del polisistema e in questa situazione è ipotizzabile che esse possano identificarsi con le forze innovatrici che stanno agendo nella storia letteraria e che, spesso, siano gli scrittori in qualche modo “dominanti” a produrre le traduzioni più significative. Pensando al momento letterario in cui arrivano le prime traduzioni degli scrittori regionalisti del Nordest degli anni Trenta oggetto del presente studio (*Jubiabá* e *I banditi del porto* nel 1952, *Mare di morte* nel 1958 per Amado; *Angoscia* nel 1954 per Ramos; *Fuoco spento* nel 1956 per Lins do Rego), non si può fare a meno di pensare che in Italia c'è un'esigenza di apertura, dopo gli anni di chiusura imposti dal fascismo, un'esigenza

¹⁶² EVEN-ZOHAR, I., “La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario”, op. cit., 1995, p. 227.

¹⁶³ Ibidem, pp. 229-230.

di rivolgere lo sguardo al di fuori della propria realtà letteraria, testimoniata dalle traduzioni di Pavese e Vittorini, che possono essere individuati come “autori dominanti” del Neorealismo. I traduttori delle opere citate di Amado, Ramos e Lins do Rego possono essere definiti “dominanti” dal punto di vista culturale; si tratta di personalità interessanti e diverse tra loro, non appartenenti obbligatoriamente al mondo della letteratura: da Liliana Bonacini Seppilli (*Mare di morte*, 1958), che in quegli anni ha contribuito a delineare l’impianto teorico dell’Antropologia culturale in Italia¹⁶⁴; Dario Puccini (*Jubiabá e I banditi del porto*, 1952), critico, docente universitario ispanista; Franco Lo Presti Seminerio (*Angoscia*, 1954), docente di Psicologia in Brasile, dove si è trasferito nel 1947¹⁶⁵ e Luciana Stegagno Picchio (*Fuoco spento*, 1956), docente e importante riferimento per gli studi di lusitanistica e brasilianistica in Italia. Si aprono al panorama letterario legato al Brasile e in quel panorama si muovono, pur trovandosi immersi, in patria, in un’atmosfera neorealista, a eccezione di Lo Presti Seminerio che, nel momento in cui esce la sua traduzione, si trova già a vivere nella cultura che egli contribuisce a portare in Italia, quella brasiliana. Il Neorealismo è il risultato di un sentire letterario animato da una ricerca di rinnovamento nella cultura; Vittorini parla esplicitamente di “nuova cultura” ne *Il Politecnico*¹⁶⁶, rivista molto importante di questi anni, anni in cui compare anche l’Antologia *Americana* (1941) dello stesso autore, che presenta traduzioni di Montale, Moravia, Pavese, tra tutti. Altri autori brasiliani sono stati tradotti in questo periodo: José de Alencar nel 1946, Érico Veríssimo nel 1949, Ciro dos Anjos nel 1951, Ruy Ribeiro Couto (antologia) nel 1952, Joaquim Maria Machado de Assis (due opere) e

¹⁶⁴ Al 1° Convegno Italiano di Scienze Sociali a Milano nel 1958, Amalia Signorelli, assieme a Liliana Bonacini Seppilli, Romano Calisi, Guido Cantalamessa Carboni, Tullio Seppilli, presenta il documento *Appunti per un memorandum sull’antropologia culturale*.

¹⁶⁵ Ha tradotto anche *Interpretação do Brasil, Interpretazione del Brasile*, di Gilberto Freyre per Fratelli Bocca Editori nel 1954. Nello stesso anno ha avuto la nazionalità brasiliana e si è poi dedicato all’insegnamento universitario, diventando direttore del Dipartimento di Psicologia dell’Educazione, fino al 1974. Nel 1977 è diventato professore ordinario all’Istituto di Psicologia della UFRJ fino al suo pensionamento. I dati biografici sono disponibili in <http://www.scielo.br/pdf/paideia/v12n23/14.pdf>, accesso effettuato il 14 marzo 2018.

¹⁶⁶ *Una nuova cultura*, articolo di apertura di Vittorini al n. 1 del *Politecnico* (29 settembre 1945) in BERTACCHINI, R., *Le riviste del Novecento*. Firenze: Le Monnier, 1979, p. 193.

Euclides da Cunha nel 1953, Mercedes La Valle e Raffaele Spinelli (antologie), Manuel Antonio de Almeida, ancora Joaquim Maria Machado de Assis, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda (saggistica) nel 1954, Simões Lopes Neto nel 1956, Anton Angelo Chiocchio e Pasquale Jannini (antologie), Mario de Andrade e Manuel Bandeira (antologie), di nuovo Joaquim Maria Machado de Assis nel 1958, Murilo Mendes nel 1959; Ruggero Jacobbi pubblica un'Antologia di poeti brasiliani nel 1960, solo per rimanere attorno al periodo del Neorealismo¹⁶⁷. Dopo anni di chiusura totale vengono introdotti, nella letteratura di arrivo, elementi nuovi, che prima non esistevano e che non riguardano solamente nuovi possibili modelli di realtà che, magari, possono sostituirci altri non più attivi, ma anche nuovi linguaggi poetici,

nuove matrici, tecniche, intonazioni e via dicendo. È chiaro che i principi per selezionare le opere da tradurre sono determinati dalla situazione che regola il polisistema: i testi sono scelti a seconda della loro compatibilità con i nuovi approcci e del ruolo presumibilmente innovativo che essi possono assumere entro la letteratura di arrivo¹⁶⁸.

Even-Zohar, interrogandosi su quali possano essere le condizioni capaci di rendere possibile una simile situazione, propone tre casi principali:

a) quando un polisistema non si è ancora cristallizzato, cioè quando una letteratura è 'giovane', in fase di formazione; b) quando una letteratura è o 'periferica' o 'debole', o entrambe le cose; c) quando ci sono punti di svolta, crisi o vuoti in una letteratura¹⁶⁹.

Per l'arrivo in Italia della letteratura regionalista del Nordest del Brasile degli anni Trenta in traduzione mi sembra lecito pensare al terzo

¹⁶⁷ LANCIANI, G., "Contributo ad una bibliografia delle traduzioni italiane di testi letterari e paraletterari brasiliani" in: *Ministero per i beni culturali e ambientali. Libri e riviste d'Italia. La traduzione – saggi e documenti- II*. Roma: Divisione Editoria, 1995 p. 207-209.

¹⁶⁸ EVEN-ZOHAR, I., "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario", op. cit., 1995, p. 230.

¹⁶⁹ EVEN-ZOHAR, I., "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario", op. cit., 1995 p. 231.

caso: perché in effetti si è creato il punto di svolta, il momento storico di crisi in cui i modelli precedenti non sono più accettabili per le nuove generazioni letterarie, per cui l'apertura a ciò che è fuori, che è 'altro', crea le condizioni favorevoli per un infiltrarsi di modelli stranieri e, quindi, di letteratura tradotta. Se quest'ultima resta in una situazione *secondaria*¹⁷⁰, significa che essa si rifà a modelli stabiliti da un genere dominante; pur a suo modo 'nuova' quindi, diventa un fattore di conservatorismo, in modo a volte 'forzato'. Mi riferisco al caso delle due traduzioni di *Capitães da Areia* (1937), delle quali la prima, di Puccini, pubblicata nel 1952, portava in Italia una letteratura 'lontana', marginale, che cominciava timidamente ad inserirsi nel polisistema culturale italiano e avrebbe dovuto probabilmente riferirsi a modelli già esistenti o non allontanarsene troppo per poter essere presa in considerazione. La traduzione del 1988 a opera di Grechi entra invece in un sistema letteratura tradotta-Brasile-Nordest-Amado che ha visto l'affermarsi definitivo dell'opera di questo scrittore, principalmente grazie alla produzione della seconda fase, testimoniata dalle riedizioni e dalla presenza si può dire costante dei romanzi tradotti nelle librerie italiane. Nel caso della prima traduzione, quella di Puccini, si verifica un paradosso, dal momento che la letteratura di partenza, quella brasiliana, era tutt'altro che conservatrice, al contrario si tratta di un'opera portatrice di idee nuove, di un nuovo modo di scrivere, di uno sguardo molto diverso sulla realtà che racconta, sia dal punto di vista della tematica che da quello della lingua che viene utilizzata. Tutto questo non può non avere una ricaduta non trascurabile sulla traduzione, che però, come ho appena evidenziato, non può, probabilmente, esimersi dal rifarsi a determinati modelli e convenzioni, a costo di una limitazione nella libertà, o, detto in altri termini, di un'accettazione di vincoli nel tradurre. Da questo punto di vista, i rapporti che possono instaurarsi tra la posizione occupata dalla letteratura tradotta e le scelte di traduzione sono essenziali ai fini del prodotto finale. Se la letteratura tradotta si trova in una posizione primaria, dalla quale può partecipare a processi di cambiamento e innovazione, allora il traduttore non dovrà preoccuparsi di conservare modelli già imposti, sarà più pronto a trasgredire le norme consolidate del proprio sistema e la traduzione potrà essere più vicina al testo di partenza per quanto riguarda le caratteristiche testuali, che potranno anche risultare realmente innovative per il sistema di arrivo. Si potrebbe pensare, a titolo di esempio, ancora alla traduzione *Capitani della spiaggia* di Grechi, che,

¹⁷⁰ EVEN-ZOHAR, I., "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario", op. cit., 1995, p. 233, corsivo nel testo.

a differenza di quella di Puccini, conserva il lessico ‘di strada’, talvolta sconfinante nella volgarità, i riferimenti diretti ed espliciti a relazioni omosessuali, gli elementi culturali (religiosi o meno) caratteristici del mondo narrato da Amado e presenti nel romanzo. Tutto questo può, però, anche essere possibile solo parzialmente perché, come dice Even-Zohar “elementi mancanti in una letteratura di arrivo possono restare non-trasferiti se lo stato del polisistema non permette innovazioni”¹⁷¹. Altro è il panorama quando la letteratura tradotta occupa una posizione secondaria¹⁷²; se infatti esiste uno “stretto rapporto tra le relazioni letterarie e lo *status* della letteratura tradotta”¹⁷³ e di conseguenza la sua posizione all’interno del polisistema, questo ha un’influenza determinante anche sulla pratica di traduzione. La traduzione risulta essere, in questo caso, un’attività dipendente da e sottoposta alle relazioni esistenti all’interno di un sistema culturale di riferimento, quello in cui va a inserirsi.

Essendo un sistema, la letteratura tradotta è quindi in movimento, come gli altri sistemi, potendo migrare da posizioni più o meno centrali e periferiche ed è stratificato al suo interno, motivo per cui una parte della letteratura tradotta può assumere una posizione primaria mentre un’altra secondaria. Potrebbe essere così spiegato il fatto che, pur essendo le prime traduzioni dei tre autori costituenti il *corpus* del presente lavoro arrivate in un arco di tempo limitato (1952-1956) la letteratura tradotta di Amado sia rimasta nel sistema occupando posizioni variabili in momenti diversi, arrivando a poter vantare nuove traduzioni a distanza di tempo e numerose edizioni, mentre quella di Ramos e Lins do Rego¹⁷⁴ sembra non essere

¹⁷¹ EVEN-ZOHAR, I., “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario”, op. cit., 1995, p. 236. Come ne *I banditi del porto*, argomento sul quale tornerò in maniera più dettagliata.

¹⁷² Ho già fatto riferimento al caso paradigmatico della traduzione di Puccini *I banditi del porto*.

¹⁷³ EVEN-ZOHAR, I., “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario”, op. cit., 1995, p. 234.

¹⁷⁴ Amado: almeno 3 in collane diverse per Garzanti e una per TEA per *Il Paese del Carnevale*; 2 edizioni (5 ristampe) per Einaudi Tascabili, ma con 3 edizioni precedenti negli Oscar Mondadori e una per Mondadori-De Agostini per *Cacao*; 5 edizioni in collane diverse per Einaudi (10 ristampe) e un’edizione per Mondadori per *Jubiabá*; 2 edizioni (1 ristampa) per Einaudi Tascabili ma con 2 edizioni precedenti negli Oscar Mondadori per *Sudore*; un’edizione per Editori Riuniti, almeno due per gli Oscar Mondadori, una per Mondadori-De Agostini e una per Famiglia Cristiana per *Mar morto*; un’edizione per Edizioni di cultura sociale per *I banditi del porto* e almeno tre edizioni in collane diverse

riuscita ad affermarsi in posizioni più centrali in nessun momento. Jacobbi lo evidenzia chiaramente nell'articolo che presenta *Il treno di Recife*: “[l]e precedenti traduzioni italiane di Lins do Rego erano cadute in una situazione editoriale poco favorevole, mentre si può sperare che questo *Treno per Recife* [sic] raggiunga finalmente i suoi destinatari¹⁷⁵”. Probabilmente le opere legate agli ambienti della *caatinga* e dell'*engenho* sono ancora troppo innovative e distanti, mentre la Bahia di *Jubiabá* adolescente, che con i suoi compagni di vita sulla strada crea strategie per chiedere l'elemosina e poi derubare signore delle quali è riuscito a conquistare la simpatia, e soprattutto dei capitani della spiaggia, dei *meninos de rua*, è già presente, in qualche modo, nell'immaginario collettivo letterario italiano. Il Neorealismo ha già costruito un ponte, un terreno fecondo grazie ai registi neorealisti: basti pensare ai ragazzi di *Sciuscià* (regia di Vittorio De Sica, 1946), *Paisà* (regia di Roberto Rossellini, 1946) e di *Ladri di biciclette* (regia di Vittorio De Sica, 1948). Il pubblico era predisposto perché queste tematiche erano già state proposte. Anche la presenza di Amado sulle pagine dei giornali (*L'Unità* e *La Stampa*), non così frequente ma significativa se paragonata

per Garzanti per *Capitani della spiaggia*. Ramos: solo un'edizione per *Angoscia* e per *San Bernardo* almeno due ristampe per *Terra bruciata*, una 3° edizione per *Siccià*, due edizioni per *Vite secche*. Lins do Rego: solo un'edizione per *Fuoco spento* e per *Il treno di Recife*. I dati provengono dalla consultazione dei cataloghi delle case editrici quando è stato possibile avervi accesso, altrimenti dalle edizioni reperite in Italia e in Brasile. Si è fatto riferimento a: *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2003; *Catalogo generale degli Editori Riuniti 1953-1983*. Roma: Editori Riuniti, 1982; *Catalogo generale Bompiani, 1929-2009*. Milano: Bompiani, 2009; *Diario 1997: Le collane (1907-1940)* Milano: Mondadori, 1996, *Catalogo Oscar Mondadori Quarant'anni di Oscar 1965-2005*. Milano: Mondadori, 2005, *Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore 1912-1983, volume secondo Le collane N-Z; volume terzo Gli autori; volume quarto I titoli*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985; *Nuova Accademia. Catalogo generale*. Milano: Istituto editoriale italiano, 1963; *BOLLATI BORINGHIERI 1957/ 1987/ 2007, catalogo storico*. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2007; <http://www.robinedizioni.it/catalogo.pdf>. Si è trattato di una raccolta di dati complessa, probabilmente non completa, anche perché alcuni cataloghi non offrono informazioni molto dettagliate.

¹⁷⁵ “*Storie di schiavi e di padroni*”, *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV). Errore nel titolo della traduzione.

all'assenza totale dei due scrittori connazionali, ha un ruolo importante in questo senso¹⁷⁶.

¹⁷⁶ La presenza è legata all'impegno politico, all'attività di scrittore e anche all'intervento diretto tramite pubblicazione di articoli scritti di suo pugno. Per l'impegno politico ne *L'Unità* si vedano le seguenti pagine: 06 novembre 1948, p. 2 Cronaca di Roma ("È uscito il n 17 (edizione italiana) di *Per una pace stabile, per una democrazia popolare!* Organo dell'Ufficio d'Informazione dei Partiti Comunisti e Operai"); 09 marzo 1948, p. 3 (IL GAZZETTINO CULTURALE. NOTIZIE LETTERARIE. "*Jorge Amado in Italia*"); 25 maggio 1949, prima pagina ("PER IL CONGRESSO DEL P. C. CECOSLOVACCO. *Il compagno Togliatti è giunto ieri a Praga*"); 23 ottobre 1949, p. 5 ("UN GRANDE AVVENIMENTO INTERNAZIONALE. *Lo stato maggiore della Pace riunito il ventotto a Roma. Delegazioni da tutti i paesi del mondo*"); 26 ottobre 1949, p. 3 ("IL CONVEGNO DEI PARTIGIANI DELLA PACE VEDE RIUNITI UOMINI CELEBRI DI TUTTO IL MONDO. *Ospiti illustri nella nostra città. Ieri sono giunti Jorge Amado, LuKacs, Sadoveanu – Picasso e Joliot Curie sono attesi per la giornata di oggi*"); 29 ottobre 1949, prima pagina ("L'APPELLO SOLENNE DI JOLIOT CURIE APRE I LAVORI DEL COMITATO *Tutti i combattenti per la Pace uniti contro il riarmo e i patti d'aggressione!* Il saluto di Pietro Nenni e la relazione organizzativa di Laffitte - Commosse accoglienze a Fadeev, Ehrenburg, Korneiciuk e Picasso - Il Comitato prosegue i lavori a porte chiuse"); 30 ottobre 1949, prima pagina ("DINANZI AI DELEGATI DI SESSANTOTTO PAESI DEL MONDO *Oggi Roma in nome dell'Italia testimonierà la sua ferma volontà di pace.* Il saluto di Fadeev agli italiani – Il grande scrittore sovietico riafferma la possibilità della coesistenza dei due sistemi socialista e capitalista. Le proposte di Emilio Sereni per impegnare i Parlamenti contro il riarmo"); 30 giugno 1951, p. 3 ("UN APPELLO DI NERUDA E AMADO. *Aiutiamo i democratici dei paesi d'America!*"); 06 novembre 1951, p. 6 ("IL RAPPORTO DI BRANCA FIALHO AL CONSIGLIO MONDIALE DELLA PACE. *Lo sviluppo delle relazioni culturali tra i popoli darà un grande contributo all'edificazione della pace*"); 22 dicembre 1951, prima pagina ("PER LA LOTTA IN FAVORE DELLA PACE. *A Nenni il Premio Stalin*"); 09 dicembre 1952, p. 5 ("Joliot Curie è giunto nella Capitale della pace. Conclusa la conferenza del Medio Oriente e dell'Africa settentrionale"). Per l'attività di scrittore ne *L'Unità* si vedano le seguenti pagine: 28 luglio 1949, p. 3 ("UN LIBRO DI JORGE AMADO. *TERRE DEL FINIMONDO*"); 11 luglio 1951, p. 6 ("*Libro di Amado confiscato dalla polizia brasiliana*"); 23 agosto 1951, p. 3 ("UN FILM ITALO-SUD AMERICANO FUORI CONCORSO ALLA XII MOSTRA DI VENEZIA. "*Caçara*" *aspetto quasi inedito del Brasile*"); 23 maggio 1952, p. 3 ("IL GAZZETTINO CULTURALE. NOTIZIE DELLE LETTERE. *Un romanzo di Amado e un dramma di Fast*"); 22 luglio 1952, p. 3 ("IL GAZZETTINO CULTURALE. NOTIZIE DELLE LETTERE. *Un romanzo di Anna Seghers e uno di Amado*");

È interessante guardare al problema anche attraverso la lente offerta da Lefevere, perché molti sono i punti di contatto con l'idea di polisistema proposta da Even-Zohar; ma si ha una definizione forse più precisa di quelli che sono gli elementi che entrano in gioco quando si analizza l'inserimento di una letteratura tradotta in un sistema culturale 'altro', determinando i "principi di selezione" già ritenuti fondamentali dallo studioso israeliano. Lefevere si rifà alla definizione di cultura proposta dai formalisti russi:

un complesso 'sistema di sistemi' costituito da vari sottosistemi quali la letteratura, la scienza e la tecnologia. Entro questo sistema generale i fenomeni extraletterari si correlano con la letteratura non in maniera casuale e frammentaria, ma in un'interazione fra sistemi determinata dalla logica della cultura cui appartengono¹⁷⁷.

Il concetto di sistema di cui parla indica anche in questo caso elementi interdipendenti, che condividono determinate caratteristiche che li distinguono dagli elementi estranei al sistema stesso. Il sistema letteratura è definito da Lefevere "artificioso" poiché "costituito da testi (oggetti) e agenti umani i quali leggono, scrivono e riscrivono tali testi. [...] Il sistema si configura [...] come un insieme di vere e proprie 'costrizioni' nei confronti di scrittori, lettori e riscrittori"¹⁷⁸. Ora, sia lo scrittore che il riscrittore possono decidere di adeguarsi al sistema o al

17 aprile 1954, p. 3 ("INCONCEPIBILE SENTENZA A FIRENZE. *"Istigatore al delitto., un libro di Jorge Amado!"*). Per gli articoli scritti da Amado ne *L'Unità* si vedano le seguenti pagine: 20 dicembre 1949, p. 3 ("UN SALUTO PER STALIN" di JORGE AMADO); 08 giugno 1950, p. 3 ("LA PIÙ DOLCE CITTÀ DEL BRASILE. *CARTOLINA DI BAHIA*" di JORGE AMADO); 26 aprile 1951, p. 3 ("UN RACCONTO SCOMMESSA SUL FIUME di JORGE AMADO"); 30 settembre 1951, p. 3 ("UN RACCONTO. *LA SFIDA D'AMORE di JORGE AMADO*"). Per *La Stampa* si tratta solo dell'impegno politico: 1 novembre 1949, p. 3 ("*Quattro chiacchiere a cena con i partigiani della Pace. Si festeggiano gli ospiti illustri – Quando Picasso si cava la giacchetta... - Storiella della signora dalle calze dipinte – Gli aforismi e i precetti di Iljas Ehrenburg*"); 21 dicembre 1951, prima pagina de *La Stampa Sera* ("*I 72 anni di Stalin visti da Londra*").

¹⁷⁷ STEINER, P., *Il Formalismo russo*, traduzione di Giorgio Zanetti. Bologna: Il Mulino, 1991, p. 129.

¹⁷⁸ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 14.

contrario di uscirne, ma entrambe le decisioni comportano conseguenze importanti per l'opera letteraria prodotta. Rimanendo all'interno del sistema entrambi dovranno accettare le norme e le limitazioni imposte e soggiacere a poetica e/o ideologia dominante, affinché l'opera, scrittura e/o riscrittura, sia accettata, uscendone si confronteranno con il pericolo di un rifiuto di pubblicazione, di una mancata ricezione o di un'accoglienza minore, dovute a un atteggiamento anticonformista o comunque in contrasto con le convenzioni ed esigenze culturali del proprio tempo¹⁷⁹. Rispetto alla visione di Even-Zohar, mi sembra che Lefevere insista maggiormente sulla responsabilità del riscrittore, che 'sceglie' se integrarsi pienamente nel sistema o conservare invece una posizione periferica. Credo che si possa estendere il concetto di riscrittore anche all'editore, in questo senso, vista l'importanza dei paratesti in questo processo.

Sempre guardando alla letteratura con lo sguardo dei formalisti russi, la letteratura non è che una parte di quel "complesso 'sistema di sistemi'" che si chiama cultura, ovvero una cultura, o una società, sono il contesto in cui si va a inserire il sistema letterario. Ora i diversi sistemi che costituiscono una cultura/società non sono chiusi in se stessi, autonomi, indipendenti gli uni dagli altri, al contrario, essi entrano in contatto, interagiscono, sono permeabili, esercitano un'influenza gli uni sugli altri, per cui esiste "un'interazione fra sistemi determinata dalla logica della cultura cui appartengono", per cui è necessario chiedersi, con Lefevere, chi controlli la "logica della cultura"¹⁸⁰. L'inserimento di un'opera proveniente da una cultura 'altra' in un determinato sistema letterario tramite la traduzione è quindi dipendente da numerosi fattori, da relazioni che vengono a crearsi tra gli elementi del sistema letterario di cui entra a far parte, ma anche con altri sottosistemi, relazioni che mutano

¹⁷⁹ Lefevere propone un esempio che, sebbene non riguardi una traduzione, è significativo in questo senso: la riscrittura da parte di Gutzkow dell'opera teatrale *La Morte di Danton* di Georg Büchner come esempio di riscrittura editoriale. Sia l'ambiente che il periodo in cui viene pubblicata l'opera sono i meno opportuni possibili, visto che la Germania e l'Austria del 1930, reduci dal Congresso di Vienna, non possono certo accogliere positivamente un lavoro in cui si propone un'immagine positiva di alcuni protagonisti della Rivoluzione Francese. Gutzkow ne è consapevole e, come lui, anche l'editore a cui propone il dramma sa che non sarebbe possibile pubblicarlo senza fargli patire una censura preventiva, che Gutzkow decide di infliggere personalmente all'opera (LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 155).

¹⁸⁰ Ibidem, pp. 15-16.

e che contribuiscono in vario modo a creare l'immagine che di quell'opera viene proposta. La traduzione di un'opera letteraria dipende da diversi fattori che, spesso, poco hanno a che fare con il valore letterario intrinseco dell'opera stessa, tali elementi contribuiscono, inevitabilmente, a disegnare l'immagine, (nel micro) dell'opera, (nel macro) della letteratura, tradotta. L'idea di 'giusta' interpretazione, come quella di 'giusta' o 'corretta' traduzione, che è una forma di interpretazione, è interessante quanto fallace, in quanto dipende strettamente da ideologia e poetica del momento, dalle forme di patronato possibili e disponibili, dalla logica della cultura, oltre che dalle relazioni esistenti in quel dato momento tra tutti i fattori che entrano in gioco; l'archivio, come ho già detto, non è fisso, definitivo, ma 'liquido'. Non è possibile decontestualizzare una riscrittura astraendola dal contesto in cui avviene, isolare una traduzione estrapolandola dalla fitta rete di relazioni che la circondano per metterla sotto la lente del microscopio e studiarla come se si trattasse di un'analisi puramente scientifica, il cui risultato dipende dall'osservazione dell'oggetto in sé, perché così facendo si perde tutta quella tensione che si instaura nel processo della riscrittura, all'interno del polisistema, e che contribuisce in grande misura a darle forma. Cogliere una traduzione nella sua evenemenzialità e unicità, concentrandosi sul suo emergere, quasi con uno sguardo orizzontale che ingloba, nel suo campo visivo, il legame della riscrittura con ciò che la circonda e con cui tesse inevitabilmente rapporti di somiglianza, condivisione piuttosto che differenza e autonomia. Un procedere che assomiglia allo scavo stratigrafico in archeologia, in cui sono importanti le relazioni tra il reperto e lo strato cui appartiene, gli altri tipi di reperti (biologici, architettonici, artistici che fanno parte dello stesso contesto). Come dice Foucault, accogliere il discorso nel momento del suo apparire, accettare la sua irruzione,

nella microscopicità del suo apparire, e in quella dispersione temporale che gli permette di essere ripetuto, saputo, dimenticato, trasformato, cancellato fino nelle sue più piccole tracce, sepolto, lontano da ogni sguardo, nella polvere dei libri. Non bisogna rimandare il discorso alla lontana presenza dell'origine; bisogna affrontarlo nel meccanismo della sua istanza¹⁸¹.

¹⁸¹ FOUCAULT, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, op. cit., 2013, p. 35.

Facendo riferimento al discorso del polisistema letterario, un libro può occuparvi una posizione centrale o più o meno periferica e difficilmente un'opera che, nella propria cultura originaria, occupa una determinata posizione, occuperà la stessa nella cultura di arrivo¹⁸². La disponibilità ad accogliere riscritture aumenta nel caso di una cultura che sottovaluta se stessa e ritiene, per questa sorta di complesso di inferiorità, i testi introdotti come provenienti da culture considerate superiori, o, riprendendo Even-Zohar, nel caso di una letteratura "giovane", "periferica" o "debole". Che rapporto ha la cultura italiana con quella brasiliana Nordestina? Dove va a posizionarsi questa riscrittura nel sistema letterario italiano? Crea un genere nuovo che può, magari, arricchire quello che lo accoglie? È visto/accettato con un atteggiamento di superiorità o, al contrario, di inferiorità? La letteratura che entra in riscrittura modifica, in qualche modo, il sistema in cui viene a inserirsi, ma ne viene anche modificata, è un movimento bidirezionale, un'azione reciproca. Questa idea può essere chiarita tramite un'immagine tratta dal mondo naturale e usata da Gilles Deleuze e Félix Guattari, quella della vespa e dell'orchidea:

[i]n che modo i movimenti di deterritorializzazione e i processi di riterritorializzazione sono relativi, perennemente connessi, intrecciati gli uni agli altri? L'orchidea si deterritorializza formando un'immagine, un calco della vespa, la vespa si riterritorializza su questa immagine. La vespa, nondimeno, si deterritorializza diventando un pezzo dell'apparato di riproduzione dell'orchidea, ma allo stesso tempo riterritorializza l'orchidea, trasportandone il polline. [...] non imitazione, ma cattura di codice, plusvalore di codice, aumento di valenza, vero divenire, divenire-vespa dell'orchidea, divenire-orchidea della vespa, con entrambi i divenire che assicurano la deterritorializzazione di uno dei termini e la riterritorializzazione dell'altro e si concatenano e si danno il cambio secondo una circolazione di

¹⁸² Lefevere offre l'esempio delle *qaṣīda* islamiche, facenti parte a pieno titolo del sistema islamico, ma difficilmente rintracciabili in traduzione in altri sistemi letterari (LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, pp. 75-89).

intensità che spinge la deterritorializzazione sempre più avanti¹⁸³.

L'animale e il fiore entrano in contatto e diventano, in qualche modo, parte l'uno dell'altro, senza però incontrarsi a metà strada o imitarsi; le due forme diventano liquide, si aprono, si compenetrano e iniziano un percorso, un divenire in cui l'uno prende dall'altro in una reciprocità che prevede una dinamica, un movimento, che comporta prendere e dare. Lo stesso avviene sia a livello di traduzione che di introduzione di una letteratura in un sistema altro. Le riscritture, in particolare le traduzioni, svolgono infatti

un ruolo fondamentale anche per la compenetrazione fra sistemi letterari, non solo perché tentano di proiettare in un'altra cultura l'immagine di un autore o di un'opera [...], ma anche perché, quando vi riescono, introducono nel sistema ricevente nuovi modelli e forme letterarie creando i presupposti per i futuri mutamenti del suo aspetto funzionale¹⁸⁴.

Per cercare di analizzare il discorso legato alla poetica, elemento centrale, come ho già detto, con il quale la riscrittura deve confrontarsi, vale la pena fare riferimento ancora a Lefevere, che la vede composta da due elementi: inventariale e funzionale. La prima componente consiste in un 'inventario', o repertorio, di "forme letterarie, generi, motivi, situazioni e personaggi prototipici, simboli"¹⁸⁵, la seconda è la "concezione della finalità effettiva o ideale della letteratura all'interno del sistema sociale. Quest'ultima determina la selezione delle tematiche, le quali devono avere attinenza con la società affinché l'opera susciti interesse"¹⁸⁶. Volendo andare a vedere quale fosse la poetica in seno alla quale doveva inserirsi la letteratura regionalista del Nordest degli anni Trenta, si potrebbe cominciare dall'aspetto inventariale, concentrandosi sui diversi elementi che ne fanno parte. Le prime traduzioni sono degli anni Cinquanta, che, come ho già detto, in Italia sono gli anni del

¹⁸³ DELEUZE, G. e GUATTARI, F., "Rizoma". In *Mille piani*, traduzione italiana di G. Passerone. Roma: Castelvechi, 2006, p. 43.

¹⁸⁴ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 38.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 27.

¹⁸⁶ LEFEVERE, A., loc. cit.

Neorealismo: il genere che prevale è il romanzo, le situazioni sono di solito legate al discorso della guerra appena finita, del dopoguerra, i personaggi prototipici sono presi dal popolo, dalla realtà di tutti i giorni, uomini qualunque, operai, poveracci, bambini, prostitute, mondine, colti nella propria quotidianità, fatta, spesso, di povertà, di necessità, di lavoro, visti nella loro corralità. Si tenta di cogliere l'uomo vero o possibile nella sua vita e nella sua lotta quotidiana, inserito in un contesto tipico e circondato da uomini tipici. Dopo anni in cui non era possibile esprimersi liberamente, c'è un bisogno irrimediabile di confrontarsi, di raccontare, forse si può dire che la componente funzionale sia questa: dare risposte a tutti quelli che chiedono, vogliono sapere degli anni che fanno parte di un passato, sì, ma un passato molto vicino e soprattutto ancora dolorosamente vivo e presente nella memoria, vogliono capire, leggere la propria storia nella pagina scritta e vederla nei film dei grandi registi neorealisti. Le tematiche scelte sono legate quindi alla realtà, attuale ma anche storica, come la Resistenza, vissuta o solo raccontata ma ancora così vicina; la letteratura e chi la fa hanno il compito di collaborare al nascere di una nuova consapevolezza, di una presa di coscienza di ciò che questo periodo ha significato. Il Neorealismo esprime questa spinta verso la realtà, nella letteratura e nelle arti così come nel cinema. Gli intellettuali condividono temi e obiettivi da realizzare e si spendono, appunto, nell'idea di prendere parte a qualcosa, di impegnarsi in un compito: cambiare la società. Vittorini, con la pubblicazione da parte di Bompiani dell'Antologia *Americana* nel 1941, assume, come ho già detto, questo impegno, andando incontro a una esigenza molto pressante in quel momento: far conoscere alle persone comuni, quelle che non partecipano come attori attivi dell'universo letterario, opere di grande valore letterario in grado, magari, di far nascere curiosità, desiderio di interrogarsi, elementi prima temuti dal regime perché capaci di portare a 'pericolose' prese di coscienza. Questo, oltre a quello di scrivere perché la gente sapesse e capisse, era il proposito della rivista di cultura *Il Politecnico*, diretta dallo scrittore: formare cittadini consapevoli: obiettivo, questo, condiviso da tutti gli artisti del Neorealismo e che rientra in un progetto culturale condiviso dal mondo dell'editoria, la cui attività, dopo la guerra, esplode. È questo il punto di svolta, di crisi, il 'riempimento' di un vuoto di cui parla Even-Zohar: ma è interessante vedere come questo avviene, la modalità che determina la proposta che di quella letteratura tradotta viene fatta.

La componente funzionale di una poetica ha sicuramente legami con elementi esterni, dai quali può essere influenzata, ed è prodotta "dalle forze ideologiche che operano nel contesto socioculturale in cui è inserito

il sistema letterario”¹⁸⁷. Evidentemente, nel dopoguerra, abbracciare il pensiero del Neorealismo ha significato anche schierarsi politicamente in un’Italia spaccata, fino alla vittoria, nelle elezioni del 1948, della Democrazia Cristiana. I governi democristiani si sono atteggiati apertamente contro il Neorealismo, che con l’andare del tempo, è sembrato avvicinarsi sempre di più alla politica del Partito Comunista Italiano; non a caso l’inizio della sua crisi (la polemica su *Metello*, romanzo di Pratolini, 1955) coincise con una grave crisi del PCI: l’uscita di un folto gruppo di intellettuali dal Partito dopo i cosiddetti “Fatti di Ungheria” del 1956. In un panorama del genere la letteratura tradotta di cui mi occupo, vicina alle urgenze e alla sensibilità degli autori *neorealisti*, viene a occupare una posizione periferica. Il confronto dapprima e l’integrazione in seguito, non sono privi di tensioni e, secondo Lefevere, se, in un momento qualunque del processo traduttivo, si crea urto tra motivazioni di carattere linguistico e ideologiche e/o poetologiche, tendono a prevalere le seconde, che influenzano e caratterizzano profondamente la traduzione, in sostanza lasciano un’impronta; la riscrittura diventa anche il terreno in cui si devono adeguare opere alla tendenza e visione di mondo del momento, tramite tagli e modifiche atte a evitare la censura, per esempio.

Volendo tornare a riflettere sull’aspetto inventariale, non si può non notare che vi sono, evidentemente, interessi e sensibilità comuni: la posizione assunta dal genere ‘romanzo’, l’esigenza di raccontare una realtà quotidiana, spesso legata a un ambito regionalista (il preludio è Carlo Levi, ma basti pensare alle Langhe di Pavese e Fenoglio, alla Sicilia di Vittorini, alla Toscana di Pratolini¹⁸⁸, solo per fare alcuni esempi) e al popolo, del quale si conserva la lingua, la dimensione corale e così via. Ma allora, perché Lins do Rego no, Ramos poco e Amado sì? Amado è anche figura pubblica molto conosciuta in Italia, come ho già evidenziato è presente fisicamente nel paese e nella carta stampata in diversi momenti, membro del PCB, conosciuto sia all’*élite* intellettuale che ai

¹⁸⁷ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 30.

¹⁸⁸ Pratolini, non a caso, è argomento di diverse lettere scambiate tra Puccini e Amado, in quanto entrambi si impegnano, insieme a Jacobbi, per la pubblicazione di *Cronache di poveri amanti* e *Il quartiere* (lettere da Amado a Puccini da Zámek Dobříš dne del 19/6/1950 e da Rio de Janeiro del 23/3/1956) e di *Metello* (lettera da Puccini a Amado del 12/8/56; lettere da Amado a Puccini da Rio de Janeiro del 14/8/1956, del 1/11/1956 e del 27/12/1958) in Brasile, un dialogo tra i due paesi che non è unilaterale, è uno scambio. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

rappresentanti di classi più popolari: forse questo si va a unire al ‘valore intrinseco’ della sua opera e ha un peso rilevante. Anche le tematiche e il ‘repertorio umano e geografico’ di Ramos e Lins do Rego presentano caratteristiche che potrebbero renderli ‘riconoscibili’ dalla poetica/ideologia di cui si sta parlando¹⁸⁹, ma questo avvicinamento risulta essere più tormentato, meno definitivo. Eppure l’universo del cacao è tanto specifico, lontano, esotico quanto quello dell’*engenho* e della *seca* e i protagonisti sono ugualmente esposti a un ambiente ostile il cui tratto distintivo è rappresentato da una crudele ingiustizia e disuguaglianza sociale. In realtà, alcune delle opere di Amado si spostano in ambito urbano, con Salvador come sfondo: un ambiente forse più vicino? Forse, ma anche Ricardo di Lins do Rego approda, a un certo punto, in città, a Recife. Probabilmente, nel caso di Amado, l’identificazione tra autore e opera può aver avuto un ruolo importante: un Jorge Amado che si affaccia dalle pagine dei giornali con una certa frequenza, che cammina per le strade di Roma, per esempio (e che, in anni successivi, entra nelle case degli italiani grazie ai programmi televisivi in cui è ospite)¹⁹⁰ è sicuramente più ‘vicino’ di quanto non lo siano autori dei quali sul giornale non si legge, se non in modo estremamente sporadico e che non si vedono in televisione. Mentre nel caso di Ramos e Lins do Rego sono italiani a proporre la letteratura, Amado ha un ruolo importante nel formulare la proposta relativa alle proprie opere: lo fa in prima persona, grazie alla presenza concreta e/o ideale (sui giornali, in televisione, appunto) e non solo, anche tramite il confronto con i suoi traduttori¹⁹¹. Di uno in particolare, della collaborazione con Puccini,

¹⁸⁹ PETERLE, P. “Questioni per la Letteratura Comparata: uno Sguardo alle Opere di Ignazio Silone e Graciliano Ramos”, op. cit., 2010.

¹⁹⁰ L’elenco degli articoli (con titolo, occhiello e catenaccio) che riguardano la presenza dello scrittore brasiliano in Italia in quegli anni è già stato inserito in una nota precedente (nota 176), qui si riportano soltanto le date dei due quotidiani facenti parte del *corpus* di questo lavoro. Per *L’Unità*: 9 marzo 1948, p. 3; 23 ottobre 1949 p. 5; 26 ottobre 1949 p. 3; 29 ottobre 1949 prima pagina; 30 ottobre 1949 prima pagina. Per *La Stampa*: 1 novembre 1949 p. 3. Le indicazioni della presenza di Amado nella televisione italiana si trovano nelle seguenti pagine de *La Stampa*: 22 gennaio 1984, p. 21; 07 giugno 1996, p. 23, Spettacoli e de *L’Unità*: 07 giugno 1996, p. 8, I programmi di oggi. *L’Unità* (29 novembre 1992, p. 18, Spettacoli) e *La Stampa* (stessa data, p. 25, Spettacoli) ne segnalano inoltre la partecipazione alla trasmissione *Parole nuove* (Raidue).

¹⁹¹ “*Nada escapava a ele, tudo era controlado por ele. Ele não tinha uma empresa, tudo era visto por ele pessoalmente, portanto para fazer uma nova tradução*

rimane testimonianza nelle lettere conservate nel Fondo che ha il suo nome nell'Archivio Contemporaneo Bonsanti presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze. Dal punto di vista funzionale poi (nonostante la vittoria della DC) nell'area del PCI e di certa sinistra si muovono case editrici sicuramente interessate a pubblicare questi autori con i quali, come si è già evidenziato, si può riconoscere un 'comune sentire' e una comunione generale di intenti¹⁹².

La letteratura tradotta che entra in un polisistema linguistico e culturale altro, oltre a inserirsi in una dinamica fatta di tensioni, equilibri spesso precari, si potrebbe dire anche 'giochi di potere' e cambiamenti, si confronta anche con un elemento fondamentale: i lettori. In relazione al lettore, cui la traduzione della letteratura nordestina degli anni Trenta è rivolta e il cui ruolo nel processo della proposta-accettazione del libro-archivio ho già evidenziato, è opportuno porsi alcune domande. Chi leggeva la letteratura brasiliana negli anni in cui sono apparse le prime traduzioni? Intellettuali di sinistra in cerca di letteratura impegnata o lettori in cerca di esotismo nel Terzo Mondo? I lettori dei romanzi brasiliani tradotti non dovevano essere molti (negli anni Cinquanta si contano 18 pubblicazioni di opere brasiliane, di cui 5 di Amado)¹⁹³, gli editori dovevano però poter contare su un numero di lettori che garantisse loro un certo margine di vendita. Probabilmente un modo efficace poteva essere quello di 'cavalcare' l'onda di tematiche fortemente attuali: il Neorealismo italiano vicino, di fatto, al 'Neorealismo' brasiliano che questi autori rappresentano, come non manca di segnalare Jacobbi: "[i]l realismo regionale trovò la sua massima espressione nell'opera di autori provenienti dal Nord e dal Nordest del paese, grande crogiuolo di razze,

tinha que passar por ele" ("Non gli sfuggiva nulla, controllava tutto. Non aveva una società, controllava tutto personalmente, quindi, per fare una nuova traduzione, bisognava ricorrere a lui"). Conversazione con Paloma Amado. Prima di spiegare che il padre aveva appunto un ruolo chiave nel processo di traduzione delle proprie opere, Paloma Amado ricorda i rapporti di amicizia che legavano Jorge Amado a Luciana Stegagno Picchio (che ne ha tradotto *A descoberta da América pelos turcos. Os esposais de Adma, I turchi alla scoperta dell'America*, per Garzanti, 1995) e a Giulia Lanciani (che ne ha tradotto *Menino grapiúna, Il ragazzo di Bahia*, per Garzanti, 1992).

¹⁹² Con le dovute cautele che potranno portare, come ne *I banditi del porto*, a dover 'adeguare' le opere all'ambiente sociale e culturale destinato a riceverle.

¹⁹³ LANCIANI, G., "Contributo ad una bibliografia delle traduzioni italiane di testi letterari e paraletterari brasiliani", op. cit., 1995, pp. 207-209.

sede immemorabile di conflitti politici e religiosi”¹⁹⁴, ma come appare anche sulla quarta di copertina di *Vite secche*: “Graciliano Ramos [...] è uno dei protagonisti del filone popolare e “neorealista” delle lettere brasiliane del Novecento, insieme a Jorge Amado e altri”¹⁹⁵. Spostandosi anche agli anni successivi a quelli dell’arrivo delle prime traduzioni, ma sempre nell’ottica del riferimento a realtà già note e quindi più riconoscibili e, di conseguenza, rassicuranti, vanno viste alcune strategie. Si poteva riprendere ciò che aveva già avuto successo in altri paesi vicini, ricorrere all’affinità, che aiuta il lettore a trovare una collocazione al nuovo se conosce già qualcosa che a esso sia simile, come l’uso di espressioni come “il Gramsci brasiliano” per Ramos e molto azzardate, come “il Moravia brasiliano” per Amado¹⁹⁶ o rimandare, come fa Valentinetti, a altre letterature sicuramente più conosciute, magari facenti parte del canone, ma, nello stesso tempo, non rinunciando a un misurato esotismo. Due possono essere le strategie utili, ma opposte, nel momento in cui si vuole vendere un prodotto culturale, in questo caso proporre una letteratura ‘altra’: il richiamo al già noto, al familiare, o, al contrario, il rimando a un esotismo lontano. Oppure era preferibile far sì che fosse uno scrittore il cui valore era indiscutibilmente riconosciuto dal pubblico lettore a presentare questa letteratura? Forse, negli anni del *boom* del realismo magico sudamericano, a partire dagli anni Sessanta, è stato questo filone a diventare la ‘locomotiva’, il traino, cui attaccare le traduzioni della letteratura brasiliana di cui mi occupo; sulle pagine dei giornali si tende infatti, come si vedrà più nello specifico, a collocare la

¹⁹⁴ “*Storie di schiavi e di padroni*”, *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV).

¹⁹⁵ RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993. Arnaldo Franco Júnior, in riferimento a *Terras do sem-fim*, parla di un “vincolo di Jorge Amado con il Neorealismo caratteristico del regionalismo che ha segnato la seconda generazione modernista nella letteratura brasiliana” (“*vínculo de Jorge Amado com o neo-realismo característico do regionalismo que marcou a segunda geração modernista na literatura brasileira*”). FRANCO JÚNIOR, A. “Sociedade em formação: *Terras do sem-fim* e *Tenda dos Milagres*”. In SELTZER GOLDSTEIN, N. (org.) *A Literatura de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 41. Stegagno Picchio afferma “[v]eniva dal nord l’alternativa radicale e ‘realista’ alla narrativa cittadina promossa nel 1922 a São Paulo dalla Settimana di Arte moderna [...]”, LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 15.

¹⁹⁶ Rispettivamente ne *L’Unità* del 07 febbraio 2008 (di Roma, pagina Musica Cinema Eventi) e *La Stampa* del 17 gennaio 1963, p. 7.

letteratura brasiliana nell'unico, grande contenitore della 'Letteratura sudamericana' o 'Letteratura latinoamericana', confondendone i contorni e le caratteristiche¹⁹⁷. Il Brasile era in auge? Si imponeva al pubblico e richiamava l'attenzione su di sé? Se sì, quale Brasile? Forse, inizialmente, la scelta degli autori e delle opere da tradurre può essersi basata sul successo avuto in Brasile, criterio che non si è però dimostrato valido più di tanto. Il numero di opere tradotte e di riedizioni non corrisponde infatti obbligatoriamente a una superiorità accertata: Lins do Rego in patria è pubblicato moltissimo¹⁹⁸, tanto che “[p]er un periodo è riuscito a raggiungere la condizione quasi impossibile di essere un autore brasiliano che viveva di diritti autorali” e i suoi testi sono spesso corredati di introduzioni o postfazioni di autori e critici brasiliani molto importanti¹⁹⁹,

¹⁹⁷ Tanto da portare Amado a prendere nettamente posizione in difesa dell'indipendenza e della diversità di letterature che vengono associate spesso solo sulla base di riferimenti geografici.

¹⁹⁸ “*Durante algum tempo chegou a conseguir o quase impossível feito de ser um autor brasileiro a viver de direitos autorais.*”. HALLEWELL, L., *O livro no Brasil*, op. cit., 1985, p. 487. Hallewell fornisce, inoltre, dati interessanti: “[...] mesmo que, no final, Menino de Engenho tenha se tornado o título mais reeditado pela editora: vinte e nove edições até 1981” ([...] anche se, alla fine, *Menino de Engenho* è diventato il titolo con più riedizioni della casa editrice: ventinove edizioni fino al 1981”) e ancora “*Moleque Ricardo apareceu em julho de 1935, numa tiragem de três mil cópias, juntamente com uma segunda edição de Doidinho, de quatro mil [...]. Moleque Ricardo teve sucesso, a ponto de sair uma segunda edição (de quatro mil exemplares) em menos de um ano [...]*” (“*Moleque Ricardo* è apparso nel luglio del 1935, con un tiraggio di tremila copie, insieme a una seconda edizione di quattromila esemplari di *Doidinho* [...]”. *Moleque Ricardo* ha avuto successo, al punto tale che ne è uscita una seconda edizione (di quattromila esemplari) in meno di un anno [...]). Ibidem, p. 486. Si vedano, in generale, le pp. 483-487, dedicate a Lins do Rego.

¹⁹⁹ Di seguito le edizioni di *Menino de Engenho* da me trovate con i paratesti in esse contenuti. Edizione del 1976 (22° edizione): “A mensagem literária de José Lins do Rego consagrada pela crítica” (Tristão de Athayde, presente anche nella 57° edizione del 1993, seconda e terza di copertina); “E afirma o Professor” (commento di Adolfo Casais Monteiro, terza di copertina); “Breve notícia-vida de José Lins do Rego” (Wilson Lousada, presente anche in *Fogo morto*, 16° edizione, 1976); “O Rei José” (José Cândido de Carvalho, a firma del quale compare un commento anche sulla copertina); “José Lins” (Carlos Drummond de Andrade, presente anche nella 57° edizione del 1993 e nell’88° edizione del 2005); “Origens e significado de M. de E.” (José Aderaldo Castello); “Nota sobre M. de E.” (João Ribeiro); “Glossário” (Ivan Cavalcanti Proença, presente anche nella 57° edizione del 1993); commento di Otto Maria

cosa che non avviene per Amado; in Italia la situazione è capovolta. Chi si occupa di letteratura brasiliana e la presenta in Italia mostra la propria ideologia? Qual è? Curatori, ma anche editori, tenderanno a selezionare cosa proporre conservando quello che maggiormente si avvicina alla propria poetica, che meglio rientra nel profilo di una collana, ma, magari, che può anche creare un'immagine diversa di una letteratura, con l'obiettivo di correggere stereotipi più o meno consolidati.

Tornando all'idea di libro-archivio e ai paratesti che lo compongono, intendo spostare ora lo sguardo su un elemento solo apparentemente più periferico rispetto al testo letterario vero e proprio, soffermandomi sugli articoli di giornale attualmente disponibili, relativi all'arrivo in Italia, in traduzione italiana, delle opere qui studiate, considerando come fonti di riferimento l'archivio storico de *L'Unità* e de *La Stampa*, entrambi disponibili *online*. Esplorare queste fonti che, di fatto, sono una testimonianza della proposta di queste opere in Italia, significa penetrare nel libro-archivio tradotto e cominciare ad analizzarne una parte che può rappresentare un elemento importante per comprendere come questi autori siano stati percepiti e, in un secondo momento, presentati, al pubblico italiano. Gli articoli pubblicati (in questo caso, su *L'Unità* e su *La Stampa*, appunto) non rappresentano un elemento esterno, indipendente dal libro, pur essendone, fisicamente, staccati, ma entrano invece a far parte di quell'archivio di cui si è detto sino a ora e quindi svolgono un ruolo assai importante per capire come venga costruita l'immagine legata al libro e alla sua traduzione. Soltanto osservando i singoli elementi dispersi e cercando di intravedere eventuali relazioni, magari affatto manifeste, tra di essi, si può cercare di arrivare a capire come la letteratura regionalista del Nordest degli anni Trenta brasiliana, quella dei tre rappresentanti che compongono il *corpus* del presente

Carpeaux nelle prime pagine, presente anche nell'edizione del 1993. Edizione del 1993 (57° edizione) commenti di Jorge Amado e José Candido de Carvalho, terza di copertina); Edizione del 2005 (88° edizione): "Menino não-perdido" (commento di Ivan Cavalcanti Proença, seconda e terza di copertina); "Menino de Engenho" (Antonio Carlos Villaça). Per quanto riguarda *O Moleque Ricardo* i riferimenti sono presenti nelle due edizioni da me trovate. Edizione del 1966 (7° edizione) "Breve notícia-vida de José Lins do Rego" (Wilson Lousada); "O negro tinha caráter como o diabo!" (M. Cavalcanti Proença, presente anche nell'11° edizione del 1978). Edizione del 1978 (11° edizione) commento di Otto Maria Carpeaux nelle prime pagine. Per quanto concerne *Fogo morto*, faccio riferimento all'edizione del 1987, che contiene l'intera opera, volume II: "Meu amigo Zé Lins" (João Condé). Il volume reca, in appendice, un contributo di Carlos Lacerda "O Menino de Engenho".

lavoro, sia arrivata e sia stata presentata in traduzione in Italia. L'idea è quella di non andare alla ricerca di particolari che possano far rientrare l'opera tradotta in categorie prestabilite, ma di concentrare l'attenzione sui frammenti, su quelli che Foucault, nel suo *L'archeologia del sapere* definisce "fenomeni di rottura"²⁰⁰. Si potrebbe, ritengo, quasi dire che vi sia un passaggio da una descrizione che, con un movimento centripeto, "racchiude tutti i fenomeni attorno ad un unico centro, principio, significato, spirito, visione del mondo, forma d'assieme" ad una che, con un moto centrifugo, dovrebbe mostrare "tutto lo spazio di una dispersione"²⁰¹. Ma tale dispersione, lungi dall'essere soltanto una casuale sistemazione di elementi, fenomeni, accadimenti, può presentare collegamenti non immediatamente individuabili, ma assai importanti al fine della comprensione di una determinata realtà, culturale, letteraria, linguistica. Non si tratta di andare alla ricerca di qualcosa di più profondo di quello che appare in superficie, del pensiero nascosto dell'autore, del non detto, dell'inconscio, ma di rimanere nella dimensione del discorso, pronunciato e scritto, alla superficie, con attenzione, però, alle relazioni esistenti tra i diversi enunciati o gruppi di enunciati, portando avanti un'analisi della coesistenza, della successione, del mutuo funzionamento dei fatti enunciativi. L'oggetto di interesse dell'analisi sarebbe proprio questa ragnatela di rapporti esistenti tra quelli che Foucault definisce "avvenimenti discorsivi", ciò che interessa sono gli avvenimenti colti nella loro discontinuità ed emergenza, non come facenti parte di grandi unità; come si è visto non si sono trovati fino a ora, per esempio, riferimenti alla *Geração de 30* in Brasile di per sé e neanche vista in relazione alla diatriba con il Modernismo o alla discussione sulla divisione di tale letteratura in regionalista/intimista. Forse sono altri gli elementi da prendere in considerazione, non tentare di incasellare opere e autori in definizioni chiuse, etichette, ma cercare eventuali relazioni che possono stabilirsi e aiutare a individuare aspetti che hanno contribuito a proporre un tipo di immagine invece che un'altra da presentare al pubblico italiano. Non partire quindi dalla definizione "letteratura nordestina", ma cercare di capire che immagine di questa letteratura arrivi e circoli in Italia e se ne arrivino una o piuttosto varie, tramite gli elementi offerti dallo stesso archivio, che il libro contiene e che, molte volte, rimane invisibile. Archivio che, vale la pena ricordarlo ancora una volta, non può essere considerato come una raccolta inerme, muta, di documenti

²⁰⁰ FOUCAULT, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, op. cit., 2013, p. 6.

²⁰¹ Ibidem, p. 15.

ed elementi che forniscono informazioni, un inventario che si traduce in un'accumulazione fine a se stessa, ma come uno spazio in cui tutto è in tensione continua, in divenire, in dialogo, mutevole e dinamico; le parti stesse che lo compongono non smettono mai di comunicare tra loro e il cercare di capire 'come' esse comunicano, in che rapporto si pongono le une con le altre, è l'obiettivo che mi prefiggo. Il libro-archivio non è mai uguale a se stesso, perché cambiano i protagonisti del dialogo, proponendo, così, uno scenario che può essere continuamente in evoluzione, in movimento. L'etichetta è, al contrario, definitiva, stigmatizza, volendo offrire un'immagine immediatamente riconoscibile perché associata a caratteristiche stereotipate. Lo stereotipo è facilmente riconoscibile e, di conseguenza, rassicurante, quasi una garanzia rispetto a quello cui rimanda, in quanto, normalmente, ben definito, diffuso e spesso condiviso. Foucault parla di una "singolare ripugnanza a pensare alla differenza, [...] a dissociare la forma rassicurante dell'identico"²⁰² e ancora di "paura di concepire l'Altro all'interno del tempo del nostro pensiero" e, probabilmente, proprio di questo si tratta anche quando ci si confronta con la traduzione di un testo appartenente a una cultura "altra". È più facile, "rassicurante" incasellare un autore e un'opera in un sistema, un periodo, il "volto di un'epoca"²⁰³ precostituiti, come nel caso della letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta, o anche pensando a Jorge Amado. Viene infatti abbastanza 'naturale', per i lettori interessati a questo ambito, fare connessioni del tipo: Nordest del Brasile → sensualità → colori → natura → primitivismo (questo tipo di rimandi assume un'importanza decisiva con le immagini visive, come si vedrà) nel micro, come nel macro: Nordest del Brasile → Sudamerica → America latina → realismo magico, cercando di cavalcare, per diversi motivi che qui non si possono analizzare, un filone che ha avuto grande successo in Italia.

Un esempio potrebbe essere rappresentato dal commento che si legge sulla copertina della traduzione di *Capitães da Areia*, 1937, a opera di Elena Grechi, nelle seguenti tre edizioni: (1997) "I ragazzi di Bahia in un romanzo tenero e violento"²⁰⁴; (1999) "La storia del più straordinario

²⁰² FOUCAULT, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, op. cit., 2013, p. 18.

²⁰³ Ibidem, p. 14.

²⁰⁴ AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, traduzione di Elena Grechi, Milano: Garzanti Elefanti 1997, prima edizione Gli Elefanti.

figlio di Bahia”²⁰⁵; (2007) “L’infanzia negata dei ragazzi di strada di Bahia, la loro voglia di riscatto tra sconfitte e speranza”²⁰⁶. Nell’edizione del 1997 si fa riferimento direttamente ai “capitani della spiaggia”, ai ragazzi, mentre in quella del 1999 si usa un’affermazione piuttosto assoluta, una iperbole, che diventa strumento propagandistico e che, come tale, esclude tutto il resto e ha, ritengo, la funzione di collocare subito l’autore (e di conseguenza l’opera) in un sistema immediatamente riconoscibile da parte di un lettore italiano: Bahia. Già, ma quale Bahia? Nell’edizione del 2007 della stessa traduzione di *Capitães da Areia*, il commento nella prima di copertina cambia e torna a spostare l’attenzione dall’autore sui protagonisti del libro, oltre a usare un linguaggio decisamente meno estremizzante e a concentrarsi in maniera più dettagliata sui ragazzi, qui definiti esplicitamente “ragazzi di strada” e su quello che il romanzo racconta, “la loro voglia di riscatto tra sconfitte e speranza”. Si tratta, evidentemente, di due messaggi e di due inviti assai differenti, per cui ci si può chiedere come mai, in circa dieci anni, siano cambiati i tasti su cui insistere per incuriosire il lettore e, ritengo, per far sì che questi non provi una sensazione di straniamento, ma, al contrario, viva l’invito alla lettura come rassicurante. Si potrebbe arrivare ad affermare, volendosi spingere oltre, che si tratti di due proposte diverse, pur se la traduzione rimane la stessa, quella di Elena Grechi, risultato dell’esigenza di inserirle in contesti, letterari, sociali, politici diversi. Forse si è sentita l’esigenza di avvicinare idealmente l’edizione del 1999 alle traduzioni di romanzi come *Gabriela, Cravo e Canela*, 1958 (tradotto nel 1962) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, 1966 (tradotto nel 1977), entrambi appartenenti all’ultima fase della produzione amadiana, della quale ho già detto, principalmente centrati su personaggi femminili e dai quali sono stati peraltro tratti film. È del 1983 infatti un adattamento cinematografico, *Gabriela, Cravo e Canela*, uscito in Italia con il titolo di *Gabriela*²⁰⁷, ad opera del regista Bruno Barreto, con Sônia Braga nel ruolo di Gabriela e Marcello Mastroianni nel ruolo di Nacib Saad, l’arabo proprietario del “Bar Vesuvio”, con musiche originali di Antonio Carlos

²⁰⁵ AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, traduzione di Elena Grechi, Milano: Garzanti Elefanti 1999. Si tratta di una seconda edizione.

²⁰⁶ AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, traduzione di Elena Grechi, Milano: Nuova Biblioteca Garzanti 2007, prima edizione nella Nuova Biblioteca Garzanti. Con questa edizione si cambia collana e si torna, idealmente, al messaggio della prima edizione pubblicata nella precedente collana, “Gli Elefanti”.

²⁰⁷ *La Stampa*, 29 gennaio 1984, p. 23.

Jobim, che segue a un anno di distanza l'enorme successo di *Dancin' Days*, *telenovela* brasiliana del 1978 in 174 puntate, scritta da Gilberto Braga (prolifico autore di *novelas* assai famoso in patria) per la regia di Daniel Filho, arrivata in Italia e trasmessa da Rete 4 dal 19 aprile 1982 al 20 novembre 1982, interpretata da una Sônia Braga con una carriera di successo in Brasile, che questa *telenovela* contribuisce a far diventare un successo a livello internazionale. Al di là degli aspetti del Brasile che presenta attraverso le vicende trattate (che hanno luogo principalmente a Rio de Janeiro), la *telenovela* porta soprattutto al successo l'attrice Sônia Braga, che torna a presentarsi agli spettatori italiani nel film e nella *telenovela Gabriela* nel 1984 e anche in anni successivi²⁰⁸. L'articolo (a firma s.r.) che annuncia su *La Stampa*²⁰⁹ l'uscita del film nel cinema Ritz di Torino titola: “*Sesso alla brasiliana per Marcello*” e presenta così la protagonista del film di Bruno Barreto: “[u]na donna sessualmente libera turba la piccola società di provincia nel Brasile Anni Venti”. E continua facendo riferimento al fatto che la pellicola sfrutti alcuni elementi specifici “il vero obiettivo di Gabriela sembra di natura commerciale e promozionale: eccovi il turbine brasiliano del sesso, eccovi la diva delle ‘telenovelas’ fatta apposta per arricchire i sogni maschili, eccovi la sessualità alla brasiliana”. Il catenaccio è, se possibile, ancora più esplicito: “Salti dai muri, amplessi, spogliarelli, ma non è un ‘pamphlet’ libertario sulle donne” e dialoga con quanto riportato da un articolo precedente²¹⁰ che parla della probabile presentazione del film a Cannes e che presenta così la protagonista: “Sonia Braga — la nuova star del

²⁰⁸ Sia il film che la *telenovela* sono presentati in televisione, come si può desumere dalle pagine de *L'Unità*: nelle date 1, 2, 3 e 4 marzo 1988, pagina Cultura e Spettacoli, ADESSO SÌ, E' L'ORA DI TMC (in cui però non è specificato se si tratti del film o della *telenovela*; in data 10 giugno 1991 e 01 luglio 1991, pagina Spettacoli [...] TMC: le novità in salotto, in cui si dice espressamente trattarsi della “celebre telenovela con Sonia Braga, tratta dall'omonimo romanzo di Jorge Amado”; in data 06 dicembre 1991, pagina Spettacoli film su TMC, in cui si tratta quindi del film.

²⁰⁹ *La Stampa*, 29 gennaio 1984, p. 23. Si veda anche *La Stampa* (17 luglio 1985, p. 17) e in particolare l'articolo di Maria Grazia Bruzzone che titola “*Il Brasile a Telemontecarlo?*” e in cui si parla del possibile passaggio di TVI, la filiale italiana di Telemontecarlo, a TV Globo. La fotografia che correda l'articolo è di Sônia Braga, così definita “l'eroina delle telenovelas regina di Telemontecarlo?”. Il film esce in Italia già l'anno precedente, si veda *L'Unità*, 10 novembre 1983, p. 12 Spettacoli Cultura.

²¹⁰ *La Stampa* (03 febbraio 1983, pagina 22), titolo: “*In un Brasile di sogno Gabriela seduce Mastroianni*”.

cinema brasiliano (e delle telenovelas) — che impersona una ‘animalesca’ creatura femminile”. Non è un caso che sia il film che la *telenovela* siano una proposta di Telemontecarlo, una rete televisiva concorrente rispetto alle reti italiane, anche un po’ controcorrente, critica e più libera dal punto di vista politico. Si delinea un immaginario piuttosto netto in relazione all’attrice che incarna contemporaneamente la donna brasiliana e la protagonista delle opere letterarie di Amado e comincia a portare con sé un immaginario ben preciso legato al Brasile, che però non è propriamente quello cui rimandano i ‘capitani della spiaggia’. Intendo dire che, grazie alla traduzione dei romanzi della seconda fase, e agli adattamenti degli stessi al cinema e in televisione, i cui protagonisti sono personaggi femminili che, nelle riscritture filmiche e televisive, hanno il volto di Sônia Braga (che dà volto e corpo anche alla Dona Flor dell’adattamento cinematografico del 1976, diretto da Bruno Barreto²¹¹), la Bahia che è arrivata in Italia non è tanto quella di Pedro Bala e degli altri ragazzi, quanto quella di Gabriela e Dona Flor. Sembra possibile che questi personaggi femminili, e tutto il mondo e le sensazioni che portano con sé siano maggiormente in linea con il commento all’edizione del 1999 di cui si diceva, che mette appunto al centro dell’attenzione la ‘baianità’ di Jorge Amado, il “più straordinario figlio di Bahia”. Evidentemente sono parole che compaiono sulla copertina di un romanzo che fa parte della prima fase della produzione amadiana e che non presenta lo stesso tipo di atmosfere, tematiche e personaggi, ma è assai probabile che il riferimento al Brasile offerto dai *media* al pubblico in quel periodo fosse molto più vicino a quello di Gabriela o di Sônia Braga, ragione per cui sarebbero risultate più vicine le parole contenute nell’edizione appena citata piuttosto che quelle presenti sulla copertina del 1997 (cronologicamente molto vicina, peraltro) o del 2007.

Negli stessi anni delle *telenovele* e del film, precisamente nel 1983, ha luogo, a Roma, un evento molto importante, “*Bahia de todos os*

²¹¹ Il film viene presentato in Italia con una certa frequenza, come mostrano, a titolo di esempio, alcune pagine de *L’Unità* in cui se ne annuncia la programmazione al cinema (7 aprile 1978, p. Spettacoli, *PRIME – cinema* [...] “*Donna brasiliana sboccata e gentile*”), o in televisione (22 gennaio 1986 Spettacoli Cultura, p. 12, Scegli il tuo film [...] *DONA FLOR E I SUOI DUE MARITI*, Euro Tv; 26 settembre 1989, pagina Cultura e Spettacoli SCEGLI IL TUO FILM [...] *DONNA FLOR E I SUOI DUE MARITI*, Rai tre; 25 agosto 1992, pagina SPETTACOLI, SCEGLI IL TUO FILM [...] *DONNA FLOR E I SUOI DUE MARITI*). Anche *La Stampa* ne parla, alcuni esempi: 09/05/1981, p. 2 Alessandria e Provincia; 22/01/1986, p. 17, Spettacolo, cultura varietà; 26/09/1989, p. 11. Televisione; 18/02/1995, p. 21, Spettacoli.

sambas”, che porta in Italia la grande musica brasiliana, con rappresentanti del movimento del *Tropicalismo*, nato a metà degli anni Sessanta e molto radicato nel Nordest, in particolare a Bahia: Maria Bethania, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil. Presenti anche Joao Gilberto, tra i fondatori della *bossa nova* (con Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes e Carlos Lyra), gruppi folkloristici di Bahia, Doryval Caymmi, grande musicista baiano, amico di Amado, con il quale ha spesso collaborato (basti pensare al brano *É doce morrer no mar*, che rimanda alle vicende dei marinai di *Mar morto*), Batatinha, Moraes Moreira. In particolare, il gruppo che ha dato origine al *Tropicalismo*, riprende l’idea dell’antropofagia del Modernismo, quella del “*Manifesto Antropófago*” creato dal poeta Oswald de Andrade nel 1928, un cannibalismo musicale che si ispira a diversi generi producendo qualcosa di unico. I testi sono vicini, dal punto di vista della consapevolezza sociale, del messaggio e dell’impegno, della rottura, sia agli scrittori nordestini degli anni Trenta²¹² che ai protagonisti del *Cinema Novo*, presente anch’esso a Roma e che, a sua volta, si confronta spesso con quegli stessi scrittori. Forse non tutti hanno potuto fruire di tutto questo, dal momento che il tutto ha avuto luogo a Roma, ma Bahia è arrivata in Italia, direi che si potrebbe arrivare a dire che la letteratura nordestina degli anni Trenta tradotta in Italia è arrivata, quasi nella sua totalità, sicuramente tramite diversi richiami a varie riscritture. Mi riferisco più specificamente ai giornali facenti parte del *corpus*, che riportano, nei titoli e negli articoli che ospitano nelle loro pagine, riferimenti ad Amado e a Ramos, confermando ancora una volta la quasi totale assenza di Lins do Rego; riferimenti che rimangono, però, purtroppo solo indiretti o appena accennati e quindi probabilmente individuabili in modo preciso solo da un pubblico che conosce già questo tipo di letteratura, come avviene per Ramos principalmente, richiamato dalla presenza di Leon Hirszman, cui si deve l’adattamento cinematografico di *San Bernardo* e dal richiamo al *Cinema Novo*, nel cui ambito è riconducibile l’adattamento di *Vidas secas* a opera di Nelson Pereira dos Santos.

Per approfondire questo discorso è interessante guardare più nello specifico gli articoli che presentano l’evento, dai quali emergono una serie di connessioni importanti; il primo e più evidente tra tutti è nel pezzo a

²¹² Gil e Veloso sono costretti all’esilio, “[l]a forza dei loro testi, d'altra parte, è stata dimostrata anche dagli arresti o dagli esili ‘volontari’ a cui sono stati costretti negli anni più cupi del regime brasiliano”. *L’Unità*, 23 agosto 1983, p. 11, Spettacoli Cultura.

firma di Mario Caprara²¹³ che titola: “*Fine agosto brasileiro con il samba di Bahia: balli, film e folclore*” e, già nel catenaccio, cita lo scrittore baiano: “Presentata da Nicolini la rassegna – Dal 23 al 31 al Circo Massimo e a Piazza Navona – Niente sfilate – Ci sarà Jorge Amado?” La presenza di Amado non è confermata, ma serve, evidentemente, per rendere più appetibile la manifestazione, che si chiama “*Bahia de todos os samba[sic]*”, (con un evidente errore nel titolo, che presenta un articolo plurale riferito ad un sostantivo singolare), richiamo inequivocabile a *Bahia de todos os santos*, altro nome di Salvador e anche titolo di un’opera di Amado. In un secondo articolo, sempre su *L’Unità*²¹⁴, il riferimento ad Amado, “uno dei massimi scrittori e poeti brasiliani (baiano anche lui, ovviamente)”, si accompagna a interessanti notizie relative agli ospiti previsti, si ricordano gli inizi della musica di Bahia con Caymmi, il *Tropicalismo*, si fa riferimento alla forza dei testi di questa musica, gli artisti vengono definiti “cantanti-poeti, la cui diffusione nel mondo è frenata, purtroppo, dalla difficoltà della lingua.”. Lo stesso evento è presente nelle pagine de *La Stampa*, che lo propone così: “Dal 23 al 31 agosto l’Estate romana esplode con il Brasile: musica, cinema e arte *E Roma affittò Bahia per una settimana* La rassegna costa 1 miliardo e 300 milioni - La ‘Total immersion’ si apre con i film di Rocha e chiuderà con un Carnevale in Piazza Navona”²¹⁵. È interessante notare che *La Stampa* fa riferimento a Rocha nel catenaccio, quindi in un punto che costituisce un richiamo forte, uno dei tre elementi che, normalmente, il lettore scorre per decidere se continuare o meno la lettura di un articolo; anche *L’Unità* specifica che a Roma ci sarà il *Cinema Novo* rappresentato anche personalmente da Leon Hirszman e Paulo Cezar Saraceni, “due degli esponenti in campo internazionale del ‘Cinema Novo’ brasiliano, una corrente fondata insieme a Glauber Rocha”²¹⁶. Nell’articolo a firma dei due registi, intitolato “Due registi spiegano la ‘Roma negra’” (così è definita Salvador da Roger Bastide), viene ricordato che Hirszman è anche il regista di *S. Bernardo*, ma non viene spiegato che il film è tratto dal romanzo di Graciliano Ramos: come ho detto prima, solo chi conosce

²¹³ *L’Unità*, 16 luglio 1983, p. 14, Roma-Regione.

²¹⁴ Articolo del 23 agosto 1983, p. 11, Spettacoli Cultura, a firma di Angelo Melone, il titolo, “*Tutta Bahia in concerto*”, è preceduto dal seguente occhiello: “Da Joao Gilberto a Gilberto Gil, da Maria Bethania a Caetano Veloso: a Roma arriva, da stasera, il samba più intenso e impegnato del Brasile”.

²¹⁵ *LaStampa*, 13/08/1983, pagina 18. Firmato f. c.

²¹⁶ *L’Unità*, 23 agosto 1983, p. 11, Spettacoli Cultura.

l'autore può cogliere l'informazione. L'evento è organizzato da Gianni Amico, vicino anch'egli al *Cinema Nôvo* già dai tempi dei Festival di Sestri Levante e Santa Margherita Ligure²¹⁷, che contribuirono a far conoscere questo movimento in Italia.

Molte sono le connessioni, i punti di incontro, i richiami che potrebbero in effetti contribuire anche alla creazione di un'immagine interessante e precisa della letteratura del Nordest degli anni Trenta, vista in una rete di significati che possono contestualizzarne l'importanza e il significato, anche negli anni successivi alla sua nascita in Brasile e all'arrivo delle prime opere in traduzione in Italia, ma si tratta di informazioni rapide, che non sembrano sufficientemente solide per confrontarsi con un'altra immagine della letteratura brasiliana, quella di Sônia Braga-Dona Flor e Gabriella, del samba e del carnevale. Il contesto socio-culturale e politico di cui si parla ora è molto diverso da quello degli anni del *Neorealismo*, la censura non è più così forte e quindi anche la proposta che viene fatta è 'confezionata' in modo diverso, altri sono gli elementi che la determinano, diversa è la poetica con cui ci si confronta, quando si tratta di letteratura proveniente dal Sudamerica, sicuramente più vicina a quella del realismo magico. Un esempio può essere rappresentato proprio dall'evento di cui si sta parlando e consiste in un confronto su come questo venga presentato dai due giornali facenti parte del *corpus*. Entrambi parlano dell'evento ed entrambi fanno riferimento alla letteratura e al cinema (*L'Unità*²¹⁸ riporta un articolo a firma di Leon Hirszman e Paulo Cezar Saraceni, intitolato "*Due registi spiegano la Roma negra*") oltre che alla musica, ma diversa è la scelta quando si arriva a parlare del finale della manifestazione, che prevede il "Ballo di Carnevale" in Piazza Navona che non viene annunciato da *L'Unità* e che viene invece 'urlato' da *La Stampa* con una fotografia, che occupa gran parte della pagina (e un primo piano decisamente 'aggressivo'), di ballerine del Carnevale di Rio:

²¹⁷ Sul rapporto tra Amico e Rocha in particolare si tornerà più avanti.

²¹⁸ Gli articoli presi in considerazione sono i seguenti: "*Tutta Bahia in concerto*" (*L'Unità*, 23 agosto 1983, p. 11, Spettacoli Cultura), a firma di Angelo Melone; "*E Roma affittò Bahia per una settimana*" (firmato f. c.) e "*Samba, «clou» della stagione con Gilberto*", a firma di Franco Mondini (*La Stampa* 13 agosto 1983, p. 18).

Samba, «clou» della stagione con Gilberto



Così il samba nel Carnevale di Rio: anche Roma cercherà di riproporre per una settimana l'atmosfera della grande festa

Immagine 9: *La Stampa* 13 agosto 1983, p. 18

Il secondo articolo relativo alla manifestazione (quello dell'immagine 9) ha un esordio in linea, direi, con la foto che campeggia sulla pagina: “[i]l festival brasiliano che impazzirà come un carnevale fuori stagione nella Roma di fine agosto, rischia di diventare l’avvenimento stagionale [...]”; sebbene l’autore parli poi degli eventi musicali dell’estate romana e della musica brasiliana. Il richiamo più immediato è quello verbale delle prime righe al carnevale, che dialoga direttamente con quello figurativo, che fa leva su un preciso tipo di immagine, quello del samba e della sensualità femminile sicuramente più vicino a Gabriela – Dona Flor – Sônia Braga che a Ramos o ai ‘capitani della spiaggia’.

L'Unità cerca, invece, in maniera evidente, direi, di allontanarsi da uno stereotipo molto diffuso e immediatamente identificabile, contrastandolo apertamente tramite richiami culturali molto precisi, prima al “tropicalismo” e, in seguito, con le seguenti parole:

[s]iamo dunque ben lontani dagli svariati spettacoli di ‘Carnevale di Rio con le mulatte più belle del Brasile’ che compaiono ogni anno sui nostri palcoscenici. Non a caso nella serata di venerdì, dedicata al folklore, saranno protagonisti gli attori della scuola etnologica «Viva Bahia» che presentano le danze e le musiche dei riti religiosi del «Condomblè» [sic] e la «capoeira», l'antica lotta che rendeva quasi imbattibili gli schiavi negri:

[illegible]

Immagine 10: *L'Unità*, 23 agosto 1983, p. 11

²¹⁹ *L'Unità*, 23 agosto 1983, p. 11, Spettacoli Cultura. L'informazione sulla *capoeira* non è corretta, dato che a Salvador c'è da sempre una squadra per ogni quartiere e si fanno campionati veri e propri ogni anno. Da conversazione con la Prof.ssa Faldini. Sono inoltre presenti scuole di *capoeira* in diversi luoghi del paese, anche fuori da Bahia. Ne ho conosciute personalmente almeno due in due città diverse dello stato di San Paolo: Assis e São José do Rio Preto.

musica»: il grande Dorival Caymmi ci spiega come e perché i suoni di Bahia hanno avuto tanto successo a Roma. «*Sono io la voce di Amado*» (02 settembre 1983, Spettacoli Cultura, p. 10, di Angelo Melone). Gli articoli insistono sulla negazione degli stereotipi, basti pensare al “Niente sfilate” del primo articolo in ordine cronologico che si occupa dell’evento e si concentrano su elementi culturali importanti: la musica brasiliana, il *candomblé*, la *capoeira*. Anche quando ricorre a immagini figurative lo fa scegliendo un’immagine che fa parte di uno stile ben preciso e utilizzato anche per altri eventi, come si può vedere di seguito²²⁰:



Immagine 11: *L'Unità*, 28 agosto 1983, p. 19

La ballerina rimanda sicuramente al samba, ma le caratteristiche della figura disegnata fuggono l'immagine stereotipata della mulatta seminuda. È evidente che, nei *sambodromi* di Rio de Janeiro e São Paulo le ballerine delle scuole di samba sono poco vestite, ma il carnevale non si riduce solo a questa immagine che, invece, sembra racchiuderne l'intero significato principalmente all'estero. Esistono i carri, i carnevali *de rua*, di strada, come è, di fatto, quello di Salvador, quelli che propongono strane maschere tradizionali, caratteristiche di una specifica località, come a Olinda. *L'Unità* (23 agosto 1983, p. 11, Spettacoli Cultura) fa leva su altri aspetti, come conferma l'articolo già citato, firmato da Leon Hirszman e Paulo Cezar Saraceni, in cui i due registi non nascondono la propria soddisfazione nei confronti di quella che definiscono “manifestazione *descolonisadora*” e, a proposito della propria partecipazione, affermano “per noi una ‘sfida’ incontrarci a partire da questo evento: il film musicale, la gente baiana che arriva con le sue sensibilità, i suoi gusti, le armonie, i ritmi, i canti e le danze”. Negli anni che vanno dal 1984 al 1996, Amado si trova spesso fisicamente in Italia, come testimoniano i giornali, che parlano della sua presenza in

²²⁰ *L'unità*, 28 agosto 1983, ESTAsera, p. 19.

televisione (*La Stampa*, 22 gennaio 1984, p. 21, Spettacolo, cultura e varietà; *L'Unità* 06 novembre 1991, p. 16, Società e Cultura; 07 giugno 1996 *La Stampa*, p. 23, Spettacoli, *L'Unità* p. 8, I programmi di oggi), alla radio (29 novembre *L'Unità*, p. 18, Spettacoli; *La Stampa*, p. 25, Spettacoli) e in vari eventi²²¹. La presenza di Amado e di Bahia è forte, ricorrente, così come è frequente quella sorta di metonimia che collega Amado e Bahia, fino ad arrivare a una identificazione, per cui Amado è Bahia: probabilmente nasce da questo l'abbinamento del commento sulla copertina dell'edizione del 1999 di *Capitani della spiaggia*: "La storia del più straordinario figlio di Bahia", un richiamo chiaro per il lettore italiano, che ha avuto modo di avvicinarsi al binomio in questione. Questo commento gioca, credo, in modo ancora più diretto di quanto non si pensi a prima vista, sulla coppia Amado-Bahia nel momento in cui parla di "storia del più straordinario figlio di Bahia", espressione che può dare adito a un equivoco: si tratta della storia dello scrittore, ormai conosciuto in Italia o di una sua storia? L'essere tornati all'attenzione sui ragazzi nel 2007 ("L'infanzia negata dei ragazzi di strada di Bahia, la loro voglia di riscatto tra sconfitte e speranza"), dopo un'edizione intermedia, peraltro, che non presentava alcun tipo di commento²²² significa forse che, negli ultimi anni, si è assistito a un avvicinamento sempre più rapido e massiccio tra culture differenti; la contemporaneità è sicuramente multiculturale, quindi l'analisi dei cambiamenti a questo livello potrebbe fornire indicazioni su un adeguarsi o meno a tale avvicinamento progressivo e definitivo che dovrebbe, si pensa, rendere possibile una conoscenza più genuina che non ha più tanto bisogno di stereotipi o tipizzazioni dell'altro? Nei due commenti si può rintracciare la stessa differenza che si riscontra nei due articoli che, nei giornali, presentano il momento finale dell'evento di Roma: più generalizzato e generalizzante quello de *La Stampa* (la foto ritrae ballerine di Rio, non di Bahia) che fa perno su un'immagine stereotipata del Brasile; più attento a cercare di cogliere aspetti culturali magari meno conosciuti ma sicuramente più genuinamente rappresentativi della realtà di Bahia quello de *L'Unità*. Forse, ma l'immagine sulla copertina del 2007 mette in dubbio in parte quanto appena detto, dal momento che presenta personaggi esclusivamente neri, elemento non presente nella copertina brasiliana e neanche nel romanzo, in cui i protagonisti comprendono una vasta gamma di colori di pelle, quasi a dire che i "ragazzi di strada di Bahia" ai quali è

²²¹ Per un riferimento completo, per tutti gli articoli di *L'Unità* e *La Stampa* relativi agli anni di cui si sto parlando, si veda l'Appendice 1.

²²² AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 1988.

negata l'infanzia sono solo quelli che appartengono alla parte nera della popolazione baiana?²²³ Sicuramente il potere evocativo di Bahia è lo stesso, ma cambiano gli elementi che lo accompagnano e con loro il tipo di proposta, di approccio che un lettore può avere con l'opera, di "discorso" nel senso foucaultiano del termine, penso.



Immagine 12:
Capitani della spiaggia, 1997,
1ª edizione Elefanti



Immagine 13: *Capitani della spiaggia*, 1999,
2ª edizione Elefanti

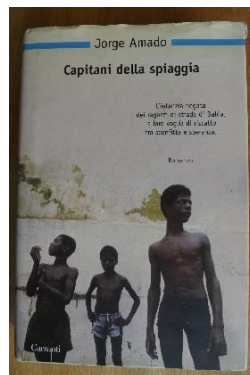


Immagine 14: *Capitani della spiaggia*, 2007,
1ª edizione Nuova
Biblioteca Garzanti

Il lettore, comprando il libro *Capitani della spiaggia*, avrà idea di “entrare” nella Bahia della sensualità di Gabriela e del samba, dell’irruzione del fantastico nella vita di Dona Flor, del *Tropicalismo* o degli espedienti e della piccola delinquenza dei “*meninos de rua*”? A questo punto dipende moltissimo dall’edizione che si troverà davanti, se non sa nulla del romanzo. La scelta editoriale può dipendere anche da ciò che aveva successo negli anni in cui vengono proposte le diverse edizioni. Negli anni Novanta tra i libri più popolari per il grande pubblico dell’Italia si possono enumerare: *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (di Fausto Brizzi, edito da Transeuropa, Ancona, 1994), finalista al Premio Campiello 1995 e legato anche al successo dell’omonimo film uscito nelle sale nel ’96; *Io speriamo che me la cavo* (a cura di Marcello D’Orta, Mondadori, Milano, 1990), anch’esso seguito da una trasposizione filmica del 1992 con la regia di Lina Wertmüller e diventato poi commedia musicale nel 2007; *Fight club* (di Chuck Palahniuk,

²²³ La copertina dell’edizione di *Capitani della spiaggia* del 1997 è stata resa disponibili dalla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano; quelle del 1999 e del 2007 sono di mia proprietà. Mie le fotografie.

Mondadori, Milano, 1996), con seguente film per la regia di David Fincher del 1999; *Trainspotting* (di Irvine Welsh, Guanda, Parma, 1996) con il film di Danny Boyle uscito nello stesso anno in cui il libro è stato tradotto in Italia; *Va' dove ti porta il cuore* (di Susanna Tamaro, Bompiani, Milano, 1994), anche da questo libro è stato tratto un film con la regia di Cristina Comencini nel 1996²²⁴. Se si dà uno sguardo più da vicino alle tematiche proposte dai libri elencati, emergono alcuni spunti interessanti, quali l'attenzione focalizzata su bambini, come quelli di *Io speriamo che me la cavo*, che frequentano la scuola di Arzano (Napoli), immersi in una realtà di malavita e prostituzione ma capaci, comunque, di una candida vivacità, adolescenti in piena crisi adolescenziale, come il protagonista di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, o comunque ragazzi giovani, che si muovono in ambienti difficili, se non gravemente disagiati, ai margini della società, come i protagonisti tossicodipendenti di *Trainspotting*, ma anche la violenza e la necessità di praticarla come sfogo

²²⁴ I dati derivano da una ricerca effettuata sul web: http://www.corriere.it/foto-gallery/cultura/speciali/2014/ragazzi-anni-90/14_novembre_18/cannibali-vampiri-quasi-tutti-altri-libri-generazione-90-9342413a-6f59-11e4-a038-d659db30b64c.shtml, accesso effettuato il 12 aprile 2018; <https://sonsofthe90s.wordpress.com/2017/06/06/dieci-libri-di-grande-successo-degli-anni-90/>, accesso effettuato il 12 aprile 2018 (disponibile anche in <https://www.nanopress.it/cultura/2016/06/10/i-libri-cult-degli-anni-90-la-classifica-dei-piu-belli/131667/>, accesso effettuato il 12 aprile 2018); <https://ilmiolibro.kataweb.it/articolo/scrivere/253926/anni-90-che-nostalgia-cinque-libri-italiani-che-ti-faranno-commuovere/>, accesso effettuato il 12 aprile 2018. Le tirature dei libri citati sono piuttosto significative e li collocano a pieno diritto tra i libri più venduti in quegli anni: “un milione di copie vendute in Italia e 24 traduzioni all'estero” per *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (disponibile in <http://www.lastampa.it/2014/08/22/cultura/jack-frusciante-ha-ventanni-e-vuole-diventare-adulto-Bk3JqchT2wVbCSMrTEppK/pagina.html>, accesso effettuato il 12 aprile 2018; “due milioni di copie vendute” per *Io speriamo che me la cavo* (disponibile in <https://www.nanopress.it/cultura/2016/06/10/i-libri-cult-degli-anni-90-la-classifica-dei-piu-belli/131667/>, accesso effettuato il 12 aprile 2018; almeno due edizioni (fino al 2003) per *Fight club* (disponibile in <http://opac.sbn.it>, accesso effettuato il 12 aprile 2018; almeno 10 edizioni con Guanda fino al 2013, una con TEA nel 2015, nuova edizione con Guanda nel 2017 per *Trainspotting* (disponibile in <http://opac.sbn.it>, accesso effettuato il 12 aprile 2018; “16 milioni di copie vendute in tutto il mondo” per *Va' dove ti porta il cuore* (disponibile in <https://www.nanopress.it/cultura/2016/06/10/i-libri-cult-degli-anni-90-la-classifica-dei-piu-belli/131667/>, accesso effettuato il 12 aprile 2018.

per personaggi che vivono un'esistenza fatta di fallimenti e disillusione, come il protagonista di *Fight club*. Il pubblico italiano legge quindi di ragazzi e di violenza, di esistenze problematiche e spesso ai limiti; ma anche la tenerezza vende molto, è il caso di *Va' dove ti porta il cuore*. Oltre ai film tratti da questi libri, è utile ricordare che, nel '97, sono usciti vari film, teneri, tragici e violenti, tra cui, solo per fare un paio di esempi, *Titanic* (di James Cameron, vincitore di numerosi Oscar) e *La vita è bella* (di Roberto Benigni, che vince l'Oscar per il miglior film straniero, tra altri). Ecco quindi che il commento "I ragazzi di Bahia in un romanzo tenero e violento" dell'edizione del 1997 di *Capitani della spiaggia* va a inserirsi in modo direi adeguato e opportuno in una sensibilità e in un clima narrativo che sembrano essere pronti e recettivi nei confronti di un simile messaggio. Nel decennio precedente sono stati pubblicati *Cacao* e *Il paese del Carnevale* (1984), *Sudore* (1985), nonché una nuova edizione di *Mar morto* (1985) frutto questo, probabilmente, di un effetto scia della presenza baiana e di Amado nei giornali, in televisione, al cinema più che di un interesse per le tematiche e l'impegno che ha caratterizzato la letteratura regionalista nordestina degli anni Trenta, anche se, in qualche modo, forse si può individuare qualche indizio interessante in tal senso. Mi riferisco alla presenza in Italia di Leon Hirszman, regista di *São Bernardo*, romanzo di Ramos che esce in traduzione italiana nel 1993 (*San Bernardo*, traduzione di Luís Fernando de Oliveira da Fonseca e Gianni Perlo) così come la riedizione di *Vidas secas* (*Vite secche*, a cura di Andrea Ciacchi). La manifestazione di Roma del 1983 è stata organizzata da Gianni Amico, vicino a Rocha e Hirszman e al *Cinema Novo*, cui entrambi fanno capo, insieme a Nelson Pereira dos Santos, regista di *Vidas secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984). Di Rocha e di *Cinema Novo* si è parlato a Roma, in quelle giornate di musica brasiliana e Ramos, come Amado e anche Lins do Rego, entra in Italia anche grazie alla trasposizione filmica dei suoi romanzi, una traduzione intersemiotica cui principalmente si deve la presenza di Ramos in paratesti importanti come *L'Unità* e *La Stampa*. Per Amado basti pensare al progetto di film tratto da *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* con la regia di Lina Wertmüller²²⁵, per Lins do Rego a *Menino de Engenho* di Walter

²²⁵ Per il film *Tieta de Agreste* ne *L'Unità*, "Wertmüller, Rosi, Damiani, Petri e altri nei progetti della Gaumont", nell'articolo si legge: [...] realizzazione di un lungometraggio televisivo in 8 puntate («Tieta de Agreste», tratto dal romanzo di Jorge Amado. con la regia di Lina Wertmüller) che sarà presentata, in edizione ridotta, anche sugli schermi cinematografici", 2 aprile 1982, p. 9, Spettacoli. Segue la storia della mancata realizzazione: 13 luglio 1982, p. 8,

Lima jr²²⁶. Il grande assente a Roma rimane ancora Lins do Rego, che, dopo questi anni in cui di Brasile si parla piuttosto frequentemente nei giornali italiani, non viene proposto con una nuova traduzione. In realtà bisogna tenere presente il fatto che tutti questi fili che, in qualche modo si uniscono a creare una sorta di rete che mette in connessione, in Italia, questi riferimenti che afferiscono al mondo musicale, letterario, cinematografico brasiliano, sono proposti su ‘supporti’ che non si riferiscono al grande pubblico, ma a una parte ristretta, che probabilmente non ci arriva per esposizione casuale ma spinta da un interesse già in essere. Il giornale non arriva in tutte le case, i film di cui ho parlato non sono sicuramente ‘da cassetta’ e la manifestazione di Roma ha, in primo luogo, un limite geografico, in secondo luogo si rivolge probabilmente di più a chi frequenta già un certo tipo di Brasile.

In realtà è però anche importante ricordare che, nel 1984 (dal 01 marzo al 05 aprile), il giovedì sera su Rai 1, è andato in onda *Te lo do io il Brasile*, varietà televisivo ideato da Antonio Ricci e condotto da Beppe Grillo (regia di Enzo Trapani), con la presenza della cantante brasiliana Rita Lee, vicina al *Tropicalismo* e presente nella colonna sonora della telenovela *Dancin’ Days*, che ha venduto milioni di copie di dischi nel mondo. La trasmissione si confronta anche con alcuni stereotipi (carnevale, calcio) affrontati, spesso con ironia, dal comico conduttore, che presenta filmati girati in Brasile e dà molto spazio alla musica e alle sonorità brasiliane, spesso lasciate in mano a musicisti italiani, come per esempio Sergio Endrigo che canta in portoghese *Samba para Endrigo* e Tullio De Piscopo e Tony Esposito che propongono, con le loro percussioni, ritmi brasiliani²²⁷. In uno dei momenti musicali del varietà

Spettacoli; 14 luglio 1982, p. 7, Spettacoli. Anche *La Stampa* segue da vicino l’intera vicenda, parlandone, in modo più o meno esteso, nelle seguenti date: 25 gennaio 1981, p. 17, Spettacolo, cultura e varietà; 27 febbraio 1982, p. 21, Spettacolo, cultura e varietà; 01 maggio 1982, p. 17, Spettacolo, cultura e varietà; 21 maggio 1982, p. 2; 04 giugno 1982, p. 18, Spettacolo, cultura e varietà; 10 giugno 1982, p. 23, Spettacolo, cultura e varietà; 13 luglio 1982, p. 16, Spettacolo, cultura e varietà; 16 luglio 1982, p. 17, Spettacolo, cultura e varietà.

²²⁶ Presentato nel 1975 alla Mostra Internazionale di Pesaro (si veda *La Stampa* sera del 19 settembre 1975, p. 8, Spettacoli).

²²⁷ MARADEI, R. *Sérgio Endrigo canta ‘Samba para Endrigo’ no programa ‘Te lo do io il Brasile’ (do Beppe Grillo) na TV italiana (RAI) em 1984*. Pubblicato il 26 maggio 2008, disponibile in https://www.youtube.com/watch?v=g1uNAjqP_7A; MARXFZ Tullio De Piscopo & Tony Esposito *Te Lo Do Io Il Brasile RAI Uno 01/03/1984*.

Jobim e Gal Costa cantano *Gabriela*²²⁸. Il Brasile e Bahia arrivano in questo caso a un pubblico più ampio, la televisione è arrivata quasi in tutte le case, in questi anni e, sebbene i contenuti siano sicuramente meno specifici e più di intrattenimento, avvicinano una gran parte del pubblico italiano a un paese che è sempre meno lontano. Nel 1987 il Brasile entra inoltre nell'immaginario collettivo di tutta una generazione grazie a uno *sponsor* immaginario della trasmissione di grande successo *Indietro tutta!*²²⁹, il *Cacao Meraviglião* che diventa talmente famoso da portare molte persone a cercarlo nei negozi. L'intero testo della canzoncina che introduceva il finto *sponsor*, danzata, ovviamente, dalle ragazze mulatte che avevano lo stesso nome dell'inesistente prodotto, giocava con la distorsione della lingua portoghese e in particolare con la terminazione delle parole con il dittongo *-ão*, per cui le caratteristiche principali, ma anche versioni disponibili del cacao sarebbero state le seguenti: *delicacção*, *sprejudicção* e *depreção*. Di seguito l'immagine che presentava il finto *sponsor*, un trionfo di stereotipi, dal volto di una tipica *baiana* che campeggia sulla confezione immaginaria del prodotto alle ballerine che rimandano ai costumi di Carmen Miranda²³⁰:

Publicato il 4 gennaio 2012, disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=vYqa18LeU9g>, accesso effettuato il 12 aprile 2018.

²²⁸ D'ALTERIO R. *TE LO DO IO IL BRASILE – 1984*. Pubblicato il 18 maggio 2009, disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=XlvQ7uooZMc>, accesso effettuato il 12 aprile 2018.

²²⁹ La trasmissione di Renzo Arbore e Ugo Porcelli è andata in onda dal lunedì al venerdì, in seconda serata, su Rai Due, dal 14 dicembre 1987 all'11 marzo 1988.

²³⁰ In un video, il *Cacao Meraviglião* sembra essere approdato in Brasile, in cui sembra essere stato protagonista di un carro recante uno striscione di Cento, paese del ferrarese gemellato con Rio de Janeiro, che si muove in un sambodromo: Renzo Arbore Channel Youtube version, *Cacao Meraviglião in Brasile!* Pubblicato il 2 luglio 2012, disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=lcpLk8zybo>, accesso effettuato il 12 aprile 2018. La foto è disponibile in http://www.tvblog.it/post/1521397/indietro-tutta-30-e-lode-prima-puntata-13-dicembre-2017-diretta?refresh_cens, accesso effettuato il 12 aprile 2018.



Immagine 15: *sponsor Cacao Meraviglioso*

Tornando alle copertine di *Capitani della spiaggia*, è importante ricordare che lo stesso Amado ha parlato, sulle pagine de *L'Unità* e de *La Stampa*,²³¹ del problema dei ragazzi di strada protagonisti del romanzo, insistendo sull'attualità di quella che è sicuramente una piaga sociale a Salvador, mai scomparsa, mai risolta, che si è adattata ad una nuova realtà, per cui l'autore afferma, per esempio: “[c]he fine hanno fatto i ragazzini di allora? No. Non si sono redenti. E sono oggi dieci milioni i ragazzi brasiliani che non sono più i ‘ladruncoli’ del Porto, ma gli anelli della catena per il traffico e la distribuzione dell’eroina”²³². Le due proposte veicolate dai commenti comparsi sulle due edizioni degli anni Novanta sembrano quindi fare perno su diversi stimoli, ma presenti entrambi nel clima culturale italiano di quegli anni: l'accostamento di questa letteratura a una Bahia che si è avvicinata, anche se in modi e supporti diversi, che vanno da paratesti sicuramente riservati a un pubblico più ristretto, come quello dei giornali, a un veicolo come la televisione, mezzo di comunicazione ormai di massa. Una Bahia la cui immagine si costruisce a partire da tutti i riferimenti che la collocano all'interno di un contesto musicale, letterario, cinematografico decisamente nordestino e una Bahia che può arrivare a essere rappresentata dal volto della *baiana* sulla confezione dell'immaginario

²³¹ *L'Unità*, 20 novembre 1990, p. 16, Cultura; 07 novembre 1992, Cultura, 14 novembre 1992, Roma; 21 luglio 1993, p. 2, Interviste & Commenti; 01 settembre 1993, prima pagina; 05 settembre 1993, p. 10, nel Mondo. *La Stampa*, 06 novembre 1992, p. 21, Società e Cultura.

²³² *L'Unità*, 20 novembre 1990, p. 16, Cultura.

Cacao Meravigliaio ma anche il riferimento esplicito a una gioventù che vive un'esistenza tragica, violenta, ai margini della società, che sembra essere frequentemente al centro degli interessi letterari di questi anni in Italia, come dimostrano le pubblicazioni di successo cui ho accennato. Per la copertina di *Capitani della spiaggia* del 2007 e il commento che torna a dirigere l'attenzione sui ragazzi: "L'infanzia negata dei ragazzi di strada di Bahia, la loro voglia di riscatto tra sconfitte e speranza" forse si può fare un riferimento diretto a *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* di Roberto Saviano (Milano, Mondadori, 2006), un successo assoluto "diventato best seller internazionale e tradotto in oltre 50 paesi"²³³, da cui sono stati fatti un adattamento per il cinema nel 2008 (campione di incassi, regia di Matteo Garrone) e uno per la televisione (la serie apparsa per la prima volta nel 2014 su Sky Italia, arrivata alla terza stagione, con Saviano tra gli ideatori), libro che racconta, tra le altre cose, l'adolescenza vissuta nei quartieri violenti, degradati, ai limiti, di Napoli e dintorni. Nel 2003²³⁴ è inoltre uscito in Italia *City of God (Cidade de Deus*, presentato fuori concorso al 55° Festival di Cannes, nominato per l'Oscar), regia di Fernando Meirelles, che, ambientato in una *favela* di Rio de Janeiro (da cui il titolo del film), getta uno sguardo, nuovamente, su quelle che sono, appunto, le speranze, le aspirazioni, ma anche la crudele realtà di ragazzi che crescono in mezzo alla violenza e alla criminalità, rifiutati da una società che non li vuole: evoluzione, come dice Amado, dei suoi "capitani della spiaggia"? L'interesse per i ragazzi che si trovano a dover vivere una quotidianità fatta di espedienti, crimini più o meno gravi, violenza è molto alto in questi anni e, per il libro di Amado, può essere interessante fare un simile tipo di proposta, veicolata dalla foto dei ragazzi, appunto, e del commento in copertina, che può andare a inserire il romanzo

²³³ Disponibile in <http://www.gomorradiecianni.com/>, accesso effettuato il 12 aprile 2018. Il libro ha venduto 3 milioni di copie in Italia, dato disponibile in <http://www.lettera43.it/it/articoli/cultura-e-spettacolo/2013/09/25/roberto-saviano-gli-scivoloni-di-una-stella-appannata/99471/>, accesso effettuato il 12 aprile 2018.

²³⁴ Informazione disponibile in <http://trovacinema.repubblica.it/film/la-citta-di-dio-city-of-god/122756/>; https://movieplayer.it/film/la-citta-di-dio-city-of-god_304/, accesso effettuato il 12 aprile 2018. È importante ricordare anche, nel 1998, il successo del film *Central do Brasil*, (regia di Walter Salles) Orso d'oro e candidato all'Oscar, con un ragazzino di nove anni come protagonista che, dopo l'improvvisa morte della madre, viene a trovarsi in una situazione di grande difficoltà e, con una donna che decide di prendersene cura, compie un viaggio nel Nordest del paese alla ricerca di un padre mai conosciuto.

direttamente in un filone che ‘vende’ in quegli anni. Credo che tutto quello che ruota attorno alla scelta di un paratesto importante come la copertina, con i suoi eventuali commenti e immagini figurative, sia da considerare come determinante, anche quando è apparentemente molto distante, come possono esserlo *Capitães da Areia* (o il romanzo *Cacao*, sempre di Amado) e la canzoncina-tormentone di *Cacao Meraviglioso*, dal momento che la traduzione pubblicata del romanzo brasiliano si va a inserire in un immaginario legato al Brasile e non solo alla letteratura brasiliana, immaginario che si alimenta di altra letteratura, musica, di film, di *telenovelas*, di varietà e altro. La scelta della proposta paratestuale risente, credo, di tutto un clima culturale che si costituisce a partire da stimoli diversi, capaci di portare il lettore a creare connessioni che possono essere a volte insospettabili, ma che possono portarlo ad avvicinarsi a un romanzo che, una volta letto, contribuirà magari a costituire un’immagine che, pur partendo da stereotipi, non se ne nutrirà più. Probabilmente i commenti sulle tre diverse edizioni de *I capitani della spiaggia* sono frutto di queste diverse reti di connessioni e stimoli.

Tutto questo potrebbe avvicinare il libro tradotto a una prospettiva che ricorda ancora una volta quella dello scavo archeologico, da intendersi in senso moderno: perché sia ben fatto occorre considerare sempre il contesto e, se si aggiunge o toglie arbitrariamente qualcosa, si falsa la comprensione del tutto. Si devono anche considerare tutti gli elementi (per esempio eventuali pollini, resti organici e/o inorganici) presenti nel singolo strato in cui compare il frammento per poter fare una datazione corretta (scavo stratigrafico) e per restituire ai singoli frammenti quel significato del quale sono portatori; nelle parole di Peterle, “scavare. Scavo, il ricercatore visto come un archeologo che, quando trova un pezzo di ceramica di per sé senza ‘valore’, può attribuire a questo reperto, a questa vestigia, un significato che va oltre l’oggetto in sé, che lo trascende”²³⁵. Per quanto riguarda le copertine, per esempio, oltre all’analisi contrastiva delle copertine brasiliane/italiane, ritengo sia interessante condurre un’analisi di quelle delle traduzioni italiane che si sono succedute nelle varie edizioni, cercando di vedere le dinamiche che si instaurano tra le diverse proposte. Tali dinamiche sono fatte di relazioni, di punti di contatto, ma anche di divergenze, fratture, tensioni

²³⁵ “[...] escavar. Escavação, o pesquisador visto como um arqueólogo, que ao encontrar um pedaço de cerâmica, por si só sem ‘valor’, pode dar a esse resto, a esse vestígio, um significado que vai além do objeto em si, que o transcende”. PETERLE, P., SANTURBANO, A., WATAGHIN, L., org., *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*, op. cit., 2013, p. 42.

fra le copertine stesse ma anche fra queste e il contesto culturale generale in cui appaiono, tutti elementi, questi, facenti parte dello stesso ‘discorso’, inteso secondo Foucault. Il testo tradotto deve quindi essere visto come parte del libro-archivio, che lo contiene e supera i confini fisici del volume cartaceo e la traduzione come un processo che chiama in causa elementi, situazioni, congiunture (casuali o volute), che contribuiscono a ‘manipolarla’.

La traduzione rappresenta sicuramente, per il pubblico italiano che non domina la lingua portoghese, la possibilità di avere un approccio con un testo che, altrimenti, rimarrebbe impenetrabile, ma svolge anche un’altra funzione: traduzione come scoperta di un mondo, di una cultura. Elizabeth Ramos afferma che “la traduzione è un veicolo di comunicazione tra nazioni e culture, poiché traspone situazioni emotive e culturali diverse e quindi espande i diversi modi di vedere il mondo. Così la traduzione è un esercizio di apprendimento interculturale”²³⁶ e, partendo da presupposti come quello appena riportato, vede Amado come ‘traduttore di Bahia’, come recita, appunto, il titolo del suo articolo. Lo scrittore baiano,

con la sua opera ha ricreato, ricostruito, transcreato la sua Bahia, inducendo i lettori brasiliani e stranieri a fare domande, esponendoli allo straniamento di differenti sfumature culturali e emozionali. Bahia è il grande testo dal quale parte Jorge Amado, traduttore che si è rifiutato di essere servile e di annullarsi nella costruzione della sua opera.²³⁷

I romanzi di Amado sarebbero, quindi, una traduzione che comporta una scoperta fondamentale già per molti connazionali dell’autore, la scoperta di una letteratura probabilmente sconosciuta

²³⁶ “A tradução constitui veículo de comunicação entre nações e culturas, transpondo situações emocionais e culturais diversas e, consequentemente, expandindo as diferentes maneiras de se ver o mundo. Tradução é, pois, um exercício de aprendizado intercultural”. RAMOS, E. “Jorge Amado, tradutor da Bahia”, in *Cadernos de Letras I*. Salvador: FJA, 2004, p. 26.

²³⁷ “Com sua obra, recriou, reconstruiu, transcreveu a sua Bahia, induzindo os leitores brasileiros e estrangeiros a fazerem perguntas, expondo-os ao estranhamento de diferentes matizes culturais e emocionais. A Bahia é o grande texto do qual parte Jorge Amado, tradutor que se recusou a ser servil e a apagar-se na construção da sua obra”. RAMOS, E., loc. cit.

(come non sentire l'eco delle parole di Candido?), prima che per i lettori stranieri. Nel momento in cui si è disposti a non ridurre la traduzione a un passaggio di un testo da una lingua a un'altra, ci si rende conto che, inevitabilmente, ci si confronta sì con una lingua, ma anche con una cultura 'altra'. Si possono evidenziare, quindi, elementi che non fanno parte del vissuto di chi legge la traduzione e che possono allontanare dal testo, se non gestiti adeguatamente, tramite glossari, magari, o note²³⁸. Ci si riferisce a elementi naturali, basti pensare alla *caatinga*, termine assai difficile da rendere con un traduttore adeguato in italiano, perché in Italia non esiste questo tipo di paesaggio, ma anche culturali, come tutto quello che ruota attorno al *candomblé*, per esempio. Un caso interessante ritengo possa essere rappresentato dalla nota inserita da Edoardo Bizzarri all'inizio di "avvertenza e glossario" e dopo la presentazione alla sua traduzione di *Vidas Secas*, 1938, di Graciliano Ramos dal titolo *Siccità*, 1963. Il traduttore dice "si è voluto infine lasciare nell'originale il nome della cagnetta, Baleia, che in effetto vuol dire balena. A questo riguardo va ricordato che nel nord-est del Brasile è costume del popolo dare ai cani nomi di pesci quale scongiuro contro l'idrofobia"²³⁹. Bizzarri avvicina, dunque, con questa nota, il lettore italiano a un elemento culturale altrimenti impossibile da cogliere svolgendo un'autentica opera di mediazione tra le due culture in questione, quella brasiliana di partenza e quella italiana di arrivo. Il nome della cagnetta è il nome di un altro animale, la balena, di un animale grande, così come grande è la funzione che questo animale svolge all'interno della famiglia: è l'amica dei due ragazzi e la salvezza della famiglia intera in quanto riesce a cacciare e catturare un piccolo roditore selvatico che salva dalla morte per fame i suoi 'familiari'. L'animale, affamato tanto quanto il resto del gruppo, inibisce il proprio istinto e, invece di mangiare la preda che ha in bocca, la porta alla 'famiglia' affinché venga divisa; a lei toccheranno solo le ossa. Il nome può essere anche ironico, dal momento che l'estrema magrezza della cagnetta è in aperto contrasto con la stazza di una qualunque balena e anche per il fatto che vive nel *sertão*, dove l'elemento naturale dell'animale di cui porta il nome, l'acqua, è, per alcuni periodi, completamente assente; l'acqua indica l'abbondanza mentre qui c'è assenza, di qualunque cosa. Tutto questo non si coglierebbe senza le spiegazioni fornite dal traduttore che, senza tentare di 'addomesticare' una realtà evidentemente distante da quella del contesto in cui il libro

²³⁸ A piè di pagina, o del traduttore.

²³⁹ RAMOS, G. *Siccità*, traduzione di Edoardo Bizzarri, Milano: Nuova Accademia, 1963, avvertenza e glossario, p. 33.

arriva, fornisce gli strumenti per comprenderla. L'appellativo *Baleia* può, ritengo, essere considerato un marcatore culturale²⁴⁰, uno dei numerosi elementi extralinguistici che possono essere contenuti in una traduzione, da cogliere sempre nel contesto in cui appaiono e che sono segnali di un'alterità che deve essere rilevata e rispettata, in un atteggiamento e con un approccio che rimanda all'"albergo nella lontananza" di Antoine Berman²⁴¹. È l'uso che determina il senso e, volendo andare ancora più a fondo, si può dire, con Ricoeur, che

non ci sono solo i contesti evidenti, ma anche i contesti nascosti e quelle che chiamiamo *connotazioni*, che non sono solo intellettuali, ma anche affettive, non solo pubbliche, ma anche specifiche di un ambito, di una classe, di un gruppo, al limite di un circolo segreto.²⁴²

Benveniste approccia il discorso del passaggio fra semiologia ed ermeneutica distinguendo nel linguaggio "una doppia significanza" (*une double signification*), che corrisponde a due piani contrapposti, quello semiotico e quello semantico:

[i]l semiotico designa il modo di significanza che è proprio del segno linguistico e che lo costituisce come unità [...] esso esiste quando è riconosciuto come significante dall'insieme dei membri della comunità linguistica. [...] Col semantico, entriamo nel modo specifico di significanza generato dal discorso. [...] Il messaggio non si riduce a una successione di unità da identificare separatamente, non è un'addizione di segni che produce il senso, ma è, al contrario, il senso, globalmente concepito, che si realizza e divide in segni particolari, che sono le parole. L'ordine semantico si identifica col mondo dell'enunciazione e con l'universo del

²⁴⁰ Si rimanda alla visione della traduzione culturale di Francis Henrik Aubert che considera, ovviamente, l'aspetto linguistico di tale operazione ma anche quello extralinguistico e dà particolare attenzione all'importanza che assumono i marcatori culturali.

²⁴¹ BERMAN, A. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet, 2003.

²⁴² RICOEUR, P. *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*. Oliva M. (a cura di). Roma: Urbaniana University Press, 2008, p. 45. Corsivo dell'autore.

discorso. [...] Il semiotico (il segno) deve essere riconosciuto; il semantico (il discorso) deve essere compreso²⁴³.

È evidente quindi come la pura traduzione parola per parola non possa essere un'alternativa efficace. L'aporia della traduzione, l'intraducibilità, non deve diventare però un ostacolo, non "molesto incidente di percorso, banale zavorra, bensì occasione di incontro e di reciproco svelamento"²⁴⁴. Un rovesciamento simile è possibile anche per quanto riguarda il mito di Babele:

un'analisi filologica, linguistica e semantica del testo ebraico mostra che la dispersione delle lingue e il multilinguismo possono essere letti non come punizione divina, ma come azione benefica che preserva l'umanità dallo sprofondare nell'identico e nell'indifferenziato. In questa lettura, Babele viene a significare la pluralità delle lingue, cioè la ricchezza delle forme di vita umane e dei mondi possibili compresi, interpretati e comunicati nel linguaggio. Nella traduzione babelica, le lingue convivono, si guardano, scambiano significati, si rafforzano a vicenda e si rubano a vicenda significati, accrescono le possibilità di senso, smettono la propria chiusura e il proprio provincialismo, e nello stesso tempo comunicano la propria specifica forza significante²⁴⁵.

La narrativa brasiliana nordestina degli anni Trenta contiene numerosi argomenti di interesse antropologico, sociale, in generale culturale, legati a una zona definita del Brasile, il Nordest, e quindi il compito del traduttore e dell'editore viene ad avere più di qualcosa in comune con quello dell'antropologo: tutti e tre possono essere individuati come mediatori culturali. L'idea non è quella di porre le tre figure su un piano di separazione, orizzontale, ma di permettere che ci sia un'interazione, soprattutto a livello metodologico, dei tre atteggiamenti; intendo dire che desidererei poter adottare uno sguardo che può essere più

²⁴³ BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*, II. Paris: Gallimard, 1974, 64. Apud AGAMBEN, G., op. cit., 2008, pp. 61-62.

²⁴⁴ BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, op. cit., 2012, p. 8 (Prefazione di Argenterieri Simona).

²⁴⁵ Ibidem, p. 15.

ampio e profondo, che cerca di confrontarsi con una situazione osservandola da diversi punti di vista, ognuno dei quali può apportare qualcosa di significativo e rappresentare un tassello in un percorso di senso. Anche per l'antropologo, nell'approccio interpretativo alle culture altre in antropologia, "il confronto tra culture è subito un confronto tra lingue"²⁴⁶ e ancora:

di fronte a una cultura radicalmente eterogenea, egli conosce traducendo, ma la sua traduzione incontra ostacoli: ora, sono proprio gli ostacoli che gli consentono di ri-comprendere i significati dell'altro, una ricomprensione che non è altro che un sottolineare la distanza dei mondi simbolici, e un reinventare le parole della propria cultura²⁴⁷.

La traduzione, in questa prospettiva, apre un ambito plurale di studi, in cui potrebbero convergere uno sguardo antropologico (anche con particolare riferimento all'antropologia visuale) e lo sguardo del critico letterario, che insieme si presentano come due strumenti utili per leggere l'archivio (in)visibile che si presenta in un testo tradotto, circolante in un'altra cultura. La traduzione può essere intesa come la "*new skin*" di cui parla il padre di Freud? Una nuova rilegatura che è, comunque, un atto d'amore? Una "nuova fodera in pelle"²⁴⁸, una 'seconda pelle' si potrebbe osare, facendo riferimento a quelle maglie che si adattano perfettamente al corpo pur restandone al di fuori, ricordando anche il "mantello" di benjaminiana memoria²⁴⁹? Se così è, rimanendo nella metafora, l'idea è quella di vedere come tale "mantello" si presenti al pubblico e perché abbia quell'aspetto e non un altro, a partire da quali elementi (mode, stile del sarto, fantasia della stoffa, etc.) sia costruita la sua immagine, nella consapevolezza che non si tratti solo ed esclusivamente di un'operazione di taglio e cucito. Si tratta di un unico "mantello", capace di ricoverare sotto le proprie falde e così identificare la Letteratura nordestina brasiliana degli anni Trenta in quanto tale nel sistema letterario italiano? Non credo: forse un tentativo in tal senso è stato fatto all'inizio, quando questa letteratura è arrivata in Italia, tentativo che ha però avuto

²⁴⁶ BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, op. cit., 2012, p. 21.

²⁴⁷ Ibidem, p. 29.

²⁴⁸ DERRIDA, J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, op. cit., 2005, p. 32.

²⁴⁹ BENJAMIN, W., BENJAMIN, W. "Il compito del traduttore", op. cit., 2009, p. 229.

un'evoluzione nel senso di una divisione in singole presenze e diverse fortune editoriali.

2 ENTRARE NEL LIBRO-ARCHIVIO

Riflettere sulla traduzione significa anche guardare a coloro che svolgono un ruolo attivo e determinante nella configurazione del libro-archivio, contribuendo a dargli quella ‘veste’ con la quale viene poi presentato al pubblico lettore e, contemporaneamente, a costruire l’immagine della letteratura di cui il libro diventa espressione e veicolo e che, come tale, offrirà. Si tratta degli autori di introduzioni, presentazioni, postfazioni, note, glossari, di coloro che hanno, in qualche modo, ‘portato’ la letteratura brasiliana oggetto di questo studio in Italia e dei loro contributi, quindi saggi, interventi in occasione di Congressi, contributi scientifici in generale. Mi riferisco anche, ovviamente, ai traduttori, a eventuali loro osservazioni e considerazioni fatte sulle opere facenti parte del *corpus*, nonché alle lettere scambiate tra autori, traduttori, editori etc. e anche alla figura dell’editore e, in generale, al mondo dell’editoria nel quale le traduzioni sono andate a inserirsi (paragrafo 2). Mi concentro maggiormente sulla parola e quindi sui paratesti scritti, mentre nel capitolo 5 rifletterò in modo più specifico sull’immagine figurativa, che contribuisce a caratterizzare il libro-archivio tradotto.

2.1 LE OPERE DELLA LETTERATURA REGIONALISTA DEL NORDEST: TRADUTTORI, MEDIATORI CULTURALI

Il clima in cui sono nate le opere che fanno parte del *corpus* in Brasile negli anni Trenta, con il crearsi di gruppi di intellettuali che condividono ideali, progetti, impegno politico e si incontrano per confrontarsi magari, come succedeva, per esempio, a Maceió, è di effervescenza culturale, di scoperta, di desiderio di raccontare realtà prima poco conosciute o addirittura sconosciute, come quella nordestina nel nostro caso:

[...] siamo rimasti a bocca aperta quando, nel 1928, è apparso *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida; riconoscevamo nel libro di José Américo tutto quello a cui aspiravamo; ci parlava della realtà brasiliana, della realtà rurale, come nessuno aveva fatto prima. *A Bagaceira* ha avuto una grande influenza su di noi. Siamo nati tutti lì, noi, i romanzieri chiamati ‘del Nordeste’, José Lins do

Rego, Rachel de Queiroz e io – anche Graciliano Ramos, ma forse in un modo un po' diverso ...”²⁵⁰.

La letteratura regionalista degli anni Trenta si nutre di incontri, di scambi, gli scrittori nordestini sono legati da rapporti di amicizia e stima reciproca, Amado lo dice in modo chiaro nel libro che, come riporta il titolo, ‘non’ è un’autobiografia, *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*²⁵¹ e anche durante l’intervista rilasciata ad Alice Raillard:

[i]o ricevevo almeno una lettera alla settimana da Érico Veríssimo, un'altra da Graciliano Ramos, da Rachel de Queiroz, da tutti ... [...] Così, quando Rachel è arrivata a Rio, ci incontravamo quotidianamente, noi e tutti gli altri, Raul Bopp, il poeta *gaúcho*, uno dei miei grandi amici²⁵².

Si tratta di scrittori che vedono aprirsi un nuovo scenario per quanto riguarda il fare letteratura, con l’aumento di attività di case editrici come la José Olympio, la Ariel, la Schmidt, che aumentano esponenzialmente il numero delle pubblicazioni, basti vedere il caso di Lins do Rego²⁵³. Quello della *revolução de 30* è un clima di speranza in

²⁵⁰ “[...] *ficamos alucinados quando em 1928 apareceu A Bagaceira, de José Américo de Almeida; reconhecíamos no livro de José Américo tudo aquilo a que aspirávamos; ele nos falava da realidade brasileira, da realidade rural, como ninguém o fizera antes. A Bagaceira teve grande influência sobre nós. Todos nascemos ali, nós os romancistas chamados ‘do Nordeste’, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e eu – Graciliano Ramos também, mas talvez de uma maneira um pouco diferente ...*”. RAILLARD, A. *Conversando com Jorge Amado*, Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 41.

²⁵¹ Basti vedere le pp. 32-34, 147-148, 207-208, 258 di AMADO, J. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, traduzione di Irina Bajini. Milano: Garzanti Editore, 2011, pp. 32-35, 222-223, 269.

²⁵² “*Eu recebia pelo menos uma carta por semana de Érico Veríssimo, outra de Graciliano Ramos, de Rachel de Queiroz, de todo mundo... [...] Assim, quando Rachel chegou ao Rio, nos encontrávamos diariamente, nós e todos os outros, Raul Bopp, o poeta gaúcho, um dos meus grandes amigos*”. RAILLARD, A., *Conversando com Jorge Amado*, op. cit., 1990, pp. 48-49.

²⁵³ HALLEWELL, L., *O livro no Brasil*, op. cit., 1985, pp. 483-487.

un cambiamento sociale, di una crescita dal punto di vista culturale, con un'uscita della cultura dal circolo ristretto dell'*élite* che poteva permettersi il lusso di avervi accesso, basti vedere l'apertura di nuove università e facoltà²⁵⁴, anche se, purtroppo, di fatto tali speranze verranno deluse dall'instaurarsi dell'*Estado Novo*. Come ho già evidenziato, gli intellettuali nordestini sentono l'urgenza di arrivare a un pubblico più ampio di lettori, ai quali aprire scenari culturali molto caratterizzati, come quelli dipinti da Amado, Ramos e Lins do Rego, in una lingua accessibile, che sia libera da ogni accademismo e vicina alla lingua usata nel quotidiano dai lettori non 'addetti ai lavori' e anche da chi lettore non è. Un clima che si avvicina molto a quello dell'Italia degli anni Cinquanta, in cui scrittori, artisti, cineasti, condividono un progetto e si incontrano in luoghi che diventano un punto di riferimento, autentici laboratori di idee, progetti, come può essere stato il Caffè Rosati in Piazza del Popolo a Roma, in cui non era infrequente vedere intellettuali italiani ma anche stranieri, Vincenzo Cardarelli, Italo Calvino, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Pablo Picasso, Pablo Neruda, artisti in esilio dai propri paesi stretti nella morsa della dittatura. Questi intellettuali portano con sé testimonianza di storie, culture altre alle quali l'Italia del dopoguerra sente il bisogno di aprirsi ed è in questo contesto che va inserito l'arrivo delle traduzioni italiane degli scrittori nordestini degli anni Trenta; Roma e Milano sono centri frequentati da esiliati, artisti, cineasti stranieri. Finita la guerra in Italia c'è l'impulso di costruire un mondo nuovo, scambiare progetti, idee e lo scambio con intellettuali esiliati, molti sudamericani, alla ricerca di un confronto con chi aveva appena superato il fascismo. A Roma si incontravano in continuazione da Rosati in Piazza del Popolo e c'era uno scambio fertilissimo di progettualità artistica oltre che politica, alimentato dalla spinta, anche in Italia, a rivolgere lo sguardo altrove, ad andar fuori e confrontarsi.

Un altro punto d'incontro è rappresentato dal Congresso Mondiale dei partigiani per la Pace che ha luogo nel 1949 a Parigi, dove è nato il movimento, occasione di dialogo e di condivisione; al Congresso di Parigi hanno partecipato anche Amado e uno dei suoi traduttori, Puccini, che vi prendeva parte come traduttore²⁵⁵. Si tratta, nel caso dei caffè letterari

²⁵⁴ CANDIDO, A., "A Revolução de 1930 e a cultura", op. cit., 1987, p. 184.

²⁵⁵ Da conversazione con la Professoressa Stefania Piccinato Puccini (14 luglio 2016), che faceva a sua volta parte del gruppo di interpreti coordinato da Jeanne Modigliani. Tra i partecipanti si contano: Picasso, Neruda, Ehrenburg,

come in quello degli incontri successivi dei partigiani della Pace (a Varsavia, a Vienna, a Roma, per esempio²⁵⁶) di intellettuali e artisti che, evidentemente, si muovono in un ambito che politicamente è quello della sinistra, interessato a far conoscere al pubblico italiano autori che ne condividono tematiche e sensibilità, come è il caso dei nordestini brasiliani degli anni Trenta. Molti dei protagonisti dell'ingresso di Amado, Ramos e Lins do Rego nella cultura italiana fanno quindi parte di una rete di relazioni che pongono in essere un dialogo e uno scambio estremamente vivi tra il Brasile e l'Italia, basti pensare che Puccini traduce *Jubiabá*, Calvino e Natalia Ginzburg ne seguono, in momenti diversi, il percorso per Einaudi, Ginzburg si occupa della revisione²⁵⁷ e Picasso è autore dell'immagine presente sulla copertina della prima edizione di *Terre del finimondo* per Bompiani: tre delle persone citate erano presenti al Congresso Mondiale dei partigiani per la Pace del 1949 a Parigi. La copertina realizzata da Picasso era, come dice Paloma Amado, la preferita in assoluto del padre, "la copertina, la sua preferita

Vittorini, Guttuso, Quasimodo, Natalia Ginzburg, Einaudi, solo per citarne alcuni.

²⁵⁶ Si vedano i seguenti articoli da *L'Unità*: 23 ottobre 1949, p. 5 "*UN GRANDE AVVENIMENTO INTERNAZIONALE. Lo stato maggiore della Pace riunito il ventotto a Roma. Delegazioni da tutti i paesi del mondo*"; 26 ottobre 1949, p. 3, "*IL CONVEGNO DEI PARTIGIANI DELLA PACE VEDE RIUNITI UOMINI CELEBRI DI TUTTO IL MONDO. Ospiti illustri nella nostra città. Ieri sono giunti Jorge Amado, Lukacs, Sadoveanu – Picasso e Joliot Curie sono attesi per la giornata di oggi*"; 29 ottobre 1949, prima pagina, "*L'APPELLO SOLENNE DI JOLIOT CURIE APRE I LAVORI DEL COMITATO Tutti i combattenti per la Pace uniti contro il riarmo e i patti d'aggressione! Il saluto di Pietro Nenni e la relazione organizzativa di Laffitte - Commosse accoglienze a Fadeev, Ehrenburg, KorneiciuK e Picasso - Il Comitato prosegue i lavori a porte chiuse*"; 30 ottobre 1949, prima pagina, "*DINANZI AI DELEGATI DI SESSANTOTTO PAESI DEL MONDO Oggi Roma in nome dell'Italia testimonierà la sua ferma volontà di pace. Il saluto di Fadeev agli italiani – Il grande scrittore sovietico riafferma la possibilità della coesistenza dei due sistemi socialista e capitalista. Le proposte di Emilio Sereni per impegnare i Parlamenti contro il riarmo*"; e l'articolo da *La Stampa*, 1 novembre 1949, p. 3 "*Quattro chiacchiere a cena con i partigiani della Pace. Si festeggiano gli ospiti illustri – Quando Picasso si cava la giacchetta... - Storiella della signora dalle calze dipinte – Gli aforismi e i precetti di Iljas Ehrenburg*", solo per fare alcuni esempi.

²⁵⁷ Queste informazioni sono contenute in lettere scambiate tra Puccini e Calvino, conservate presso il fondo Einaudi dell'Archivio di Stato di Torino, delle quali dirò più diffusamente in seguito.

era una copertina italiana di Picasso [...] è la più bella di tutte, un disegno, un dipinto di Picasso, è quella di *Terras do Sem Fim*²⁵⁸:



Immagine 16: Copertina prima edizione di *Terre del finimondo*, 1949, prima edizione

La traduzione è manifestazione concreta di questo dialogo e affrontare il discorso della traduzione come mediazione culturale, impostazione che mi sono data nella presente ricerca, significa sicuramente riflettere, oltre che sui paratesti contenuti nel libro-archivio tradotto, sulle figure che sono protagoniste dell'intero processo che porta un'opera letteraria in un sistema linguistico-culturale altro. Figure che fanno parte dell'archivio invisibile, meno leggibile, che è presente in un libro tradotto, a cominciare, ovviamente, dai traduttori, coloro che, di fatto, rendono fruibile il testo a chi non conosce la lingua in cui esso è originariamente scritto. Lefevere offre un'interessante definizione dei traduttori:

²⁵⁸ “A capa, a preferida dele era uma capa italiana do Picasso [...] é a mais linda de todas, é um desenho, uma pintura do Picasso, é do *Terras do Sem Fim*”. Da conversazione con Paloma Amado. AMADO, J. *Terre del finimondo*. Milano: Bompiani, 1949. Disponibile in <http://www.librirari.it/it/libri/ricerca/editore/Valentino+Bompiani>, accesso effettuato il 18 maggio 2017.

scrittori e scrittrici che svolgono una funzione di mediazione: essi non creano la letteratura ma la riscrivono e sono responsabili, forse più degli stessi autori, della ricezione e del successo delle opere letterarie presso i lettori non specialisti, i quali nella globalità della nostra cultura costituiscono la stragrande maggioranza dei fruitori²⁵⁹.

Alcuni degli intellettuali coinvolti nell'ingresso della letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta in Italia hanno intessuto uno scambio a livello personale oltre che professionale, che è testimoniato da lettere che ho avuto il privilegio di poter consultare. Mi riferisco, in primo luogo, alla corrispondenza scambiata tra Amado e Puccini, traduttore di due delle opere contenute nel *corpus*, *Capitães da Areia* e *Jubiabá* e di racconti di Amado pubblicati su *L'Unità* nonché autore di articoli sulla letteratura brasiliana affidati alle pagine dello stesso giornale²⁶⁰. Si tratta delle lettere conservate presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, nel Fondo a lui intitolato, e presso la Fundação Casa de Jorge Amado di Salvador. Una documentazione ricchissima, che restituisce tracce di un percorso personale e professionale comune, costruito sulla condivisione di ideologie, interessi, obiettivi da realizzare; uno scambio intenso e continuativo, che tocca nello specifico le traduzioni fatte da Puccini e la collaborazione esistente tra i due intellettuali, e che non può non aver influito sulla presentazione e la divulgazione della letteratura e della cultura brasiliana in Italia e viceversa.

Le prime notizie che emergono dalle lettere sono quelle relative alla traduzione italiana di *Jubiabá*, a partire da quando nasce l'idea di realizzarla. Una lettera da Roma del 1° ottobre 1948 scritta da Puccini

²⁵⁹ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 3.

²⁶⁰ La prima traduzione di *Capitães da Areia*, *I banditi dell'Arena*, è però pubblicata a puntate su *Vie Nuove* a partire dal 1948 e si intitola così, non *La banda dell'Arena*, come riportato nell'articolo di Maria Gloria Vinci "Ideologia e traduzione: Jorge Amado in Italia e la traduzione in italiano di *Capitães da Areia*", in *Revista de Italianística*, XXXIV, 2017, p. 9. L'articolo è disponibile in <http://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/139838>, accesso effettuato il 05/12/2017. Lo stesso traduttore Puccini nelle pagine de *L'Unità* (28 luglio 1949, p. 3, articolo dedicato a *Terre del finimondo*) riporta quel titolo, *La banda dell'Arena*, ma tra virgolette.

spiega come la casa Einaudi cominci a manifestare interesse nei confronti dell'opera di Amado, di cui il futuro traduttore ha spedito esemplari e arriva a *Jubiabá*:

[c]aro Jorge, [...] Ora Einaudi mi scrive che ha deciso di tradurre Jubiaba e mi fa domande su traduttore, contratto e diritti d'autore. Per quanto concerne il primo punto: vorrei essere io l'eletto, ma non ho tempo, ho soltanto voglia di farlo. Se potessi trovare un aiuto (non so quale); ma credo che sia meglio un traduttore completo e unico. Quanto al resto: devi dire tu! [...] ²⁶¹.

Subito dopo, la stessa lettera offre un esempio di come, tra Puccini e Amado, esista una reale condivisione di vedute e preoccupazioni dal punto di vista politico, ma anche un reale rapporto di amicizia:

[c]he notizie del Brasile? Qui nella furia del Partito si sente la necessità di notizie, di articoli sul movimento di resistenza antimperialista, su Prestes, su Neruda etc. Notizie come quella del movimento nazionalista per il petrolio sono riportate solo nei quotidiani "di destra". La manifestazione del 26 settembre qui a Roma, per il ritorno di Togliatti nella lotta, è stata una cosa grandiosa, unica. Il Partito Italiano affronterà, in

²⁶¹ “Querido Jorge, [...] Agora Einaudi me escreve que decidiu traduzir Jubiaba, e me pide sobre o assunto do tradutor e pelo contrato e pelos direitos. Pelo primeiro assunto: eu queria ser o eleito, mas nao tenho tempo, tenho so vontade. Se puderia achar um ajuda (nao sei qual); mas acho que melhor é um tradutor completo e único. Pelos outros assuntos: você tem que falar! [...]”. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado. La lettera non è firmata, elemento che conferma quanto riferitomi dalla moglie di Dario Puccini, Professoressa Stefania Piccinato, durante una delle conversazioni gentilmente concessemi: che si tratti cioè, in questo come negli altri casi, di brutte copie destinate alla dattilografia e, in quanto tali, contenenti possibili errori e refusi. La Professoressa Piccinato si è dimostrata sempre disponibile ad aiutarmi e gli incontri hanno avuto luogo il 14 luglio 2016, il 28 dicembre 2017, il 22 agosto 2018 e il 01 gennaio 2019. Le conversazioni hanno contribuito enormemente ad ampliare lo sguardo con cui stavo approcciando la ricerca e mi hanno permesso di cogliere spunti che prima mi erano sfuggiti. Nel caso delle lettere ho sempre rispettato la forma originale, quindi eventuali sottolineature o altro erano presenti nei documenti.

questi mesi, lotte importantissime! Tu ora stai a Parigi? Pensi di lavorare anche come scrittore? [...] Vorrei che mi ricordassi agli amici e compagni: Zora, Scliar, etc. Cordiali saluti alla tua signora. Un abbraccio dal tuo amico e compagno²⁶².

La preoccupazione di Amado nei confronti delle traduzioni italiane dei propri romanzi è presente e ricorda quella espressa da Guimarães Rosa, che più volte ripete di desiderare che Bizzarri accetti di tradurre *Grande Sertão Veredas*²⁶³. Anche nel caso di *Jubiabá* si manifesta un desiderio piuttosto esplicito circa la scelta del traduttore:

[m]io caro Puccini, grazie per la tua lettera del 1° e per esserti interessato presso Einaudi, con cui ho già firmato il contratto per l'edizione italiana di "Jubiabá" e dal quale aspetto ancora notizie su "Vida de Prestes". Lo stesso giorno in cui ho ricevuto la tua lettera avevo scritto, poco prima, a Einaudi, chiedendo se non potresti essere tu il traduttore del libro. Per me sarebbe ottimo. Ma, se non potessi, desidero, per lo meno, che orienti un po' il traduttore che sarà scelto²⁶⁴.

²⁶² "Quais noticias de Brasil? Aqui na pressa do Partido se sente a necessidade de noticias, de artigos sobre o movimento de resistencia ant imperialista, sobre Prestes, sobre Neruda, etc. Noticias como esa do movimento nacionalista pelos petroleos, sao reproducidos so nos diarios "de derecha". A manifestação de 26 setembro aqui em Roma, pelo regresso de Togliatti na luta foi uma coisa grandiosa, unica. O Partido Italiano enfrentera nestos meses lutas importantissimas! Você agora fica em Paris? Pensa de trabalhar tambem como escritor? [...] Gostaria que você me lembrasse aos amigos e companheiros: Zora, Scliar, etc. Saludos cordiais pela sua senhora. Abraços de seu amigo e companheiro". In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁶³ GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 159 e pp. 184-190.

²⁶⁴ "Meu caro Puccini: obrigado por tua carta de 1° e pelo interesse tomado junto a Einaudi com quem já assignei contrato para a edição italiana do "Jubiabá" e de quem espero ainda noticias sobre a "Vida de Prestes". No mesmo dia em que recebi tua carta havia eu escrito, um pouco antes, a Einaudi perguntando se tú não poderias ser o tradutor do livro. Para mim seria otimo. Mas, se não o pudeses, desejo pelo menos que orientes um pouco o tradutor que for escolhido." Lettera da Parigi del 05 ottobre 1948, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

Se non sarà possibile averlo come traduttore, lo scrittore spera che Puccini possa essere punto di riferimento per chi si incaricherà del lavoro: una dimostrazione di fiducia e al contempo di preoccupazione per la traduzione dei propri romanzi. Queste righe di Amado forniscono anche un'indicazione ulteriore su Puccini, che si occupa anche di rappresentare lo scrittore brasiliano presso le case editrici italiane per quanto riguarda traduzioni in italiano di altre sue opere, svolgendo così un autentico ruolo di mediazione culturale per quanto riguarda l'arrivo della letteratura brasiliana in Italia²⁶⁵. Amado incalza l'intellettuale italiano sperando di persuaderlo ad accettare il lavoro di traduzione: “[m]io caro Puccini: insomma, fai o no la traduzione per Einaudi? Sarei molto contento che tu accettassi questo lavoro”²⁶⁶ e manifesta la propria soddisfazione quando egli accetta:

[c]aro Puccini, non immagini quanto mi abbia reso felice la tua lettera del 27, che ho ricevuto oggi, in cui mi dici che ti sei incaricato della traduzione di “Jubiabá”. Sono a tua disposizione per tutto quello di cui dovessi avere bisogno sulla lingua e altro²⁶⁷.

Amado si rende disponibile ad aiutare Puccini, lo ribadisce più volte: “[d]i qualunque cosa avessi bisogno, per quanto riguarda la traduzione di “Jubiabá”, dimmelo, dovrei essere di nuovo qui all’inizio di

²⁶⁵ Sono numerose le richieste di intercessione in tal senso fatte da Amado a Puccini (spesso riferite anche a fattori economici, come i diritti d'autore): presso Bompiani per quanto concerne *Terras do Sem Fim* (lettere da Parigi del 30 ottobre 1948; 02 novembre 1948) presso Einaudi per *Vida de Prestes* (lettere da Parigi del 30 ottobre 1948; 12 novembre 1948), solo per fare alcuni esempi. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁶⁶ “*Meu querido Puccini: Enfim, fazes ou não a tradução para Einaudi? Eu ficaria muito alegre que se topasse esse trabalho*”. Lettera da Parigi del 13 ottobre 1948, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁶⁷ “*Querido Puccini, não imaginas como me alegrou a notícia de tua carta de 27, hoje recebida, de que te encarregaste da tradução do “Jubiabá”. Aqui fico às tuas ordens para o que precisares sobre a linguagem, etc.*”. Lettera da Parigi, datata 30 ottobre 1948, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

dicembre”²⁶⁸; “[s]to aspettando le domande su ‘Jubiabá’”²⁶⁹. Che ci siano momenti di collaborazione che toccano molto nello specifico problemi linguistici e culturali è testimoniato da quello che Amado scrive, per esempio, nella lettera inviata da Dobříš il 1 dicembre 1951:

[c]aro Dario, senza aver ricevuto una tua risposta ti scrivo perché ho trovato tra le mie carte la richiesta di spiegazione di diverse parole di Jubiabá che ho dimenticato di inviare con la mia ultima lettera. Ti mando tutto ora, quando, forse, avrai già terminato il lavoro e consegnato la traduzione a Einaudi²⁷⁰.

Purtroppo l’archivio Bonsanti non contiene alcun tipo di materiale relativo a questi scambi che potrebbero gettare luce su alcune scelte traduttive fatte da Puccini e neanche la Fundação Casa de Jorge Amado di Salvador ha, fino a ora, restituito informazioni in tal senso²⁷¹.

In un numero significativo di lettere Amado manifesta ansia e preoccupazione sull’andamento della traduzione: si va da brani in cui si informa brevemente sull’andamento della traduzione a una preoccupazione sullo stato del lavoro che assume anche toni più accorati. Amado si informa sulla consegna definitiva del lavoro, come nella lettera del 20 ottobre 1950 inviata da Dobříš in cui invita Puccini a non aspettare un dizionario da lui richiesto e a rivolgersi a “Loyello”²⁷² o ad Amado

²⁶⁸ “*Qualquer coisa que necessites em relação a tradução de “Jubiabá”, manda-me dizer; devo estar aqui em princípios de Dezembro, de volta”*. Lettera da Parigi, datata 2 novembre 1948; in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁶⁹ “*Estou esperando as perguntas sobre ‘Jubiabá’*”. Lettera da Parigi, datata 2 marzo 1949, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁷⁰ “[*querido Dario, Sin carta tuya a responder te escribo porque vengo de encontrar entre mis papeles el pedido de explicaciones de unas cuantas palabras de Jubiabá que me olvide de enviar junto a mi última carta. Enviote ahora cuando tal vez ya tengas terminado el trabajo y dado la traducción a Einaudi.*”, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁷¹ Per quanto concerne le lettere rinvenute alla Fundação Casa de Jorge Amado a Salvador, è importante specificare che si tratta di una parte dello scambio avvenuto tra i due. Il lavoro di analisi della corrispondenza personale di Amado era appena cominciato nel giugno del 2018, quando ho avuto l’autorizzazione e la possibilità di accedere alle lettere rinvenute fino a quel momento.

²⁷² Purtroppo non sono riuscita a capire di chi si tratti, a individuarlo.

stesso per eventuali dubbi lessicali: “[o]ppure mandami una lettera per via aerea e ti darò tutte le spiegazioni”²⁷³. Il ritardo nella pubblicazione vincola Amado in quanto preclude eventuali altre pubblicazioni con la casa editrice Einaudi, cosa che lo porta a fare una richiesta esplicita al traduttore, richiesta che è probabilmente la ragione per cui la traduzione è stata fatta in collaborazione con Elio Califano:

[s]ì, so bene che hai molti impegni. Ma ti chiedo questo: o riesci a trovare un po’ di tempo per finire la traduzione di “Jubiabá”, o riesci a trovare qualcuno che lo possa fare. Devi capire che non è giusto lasciare il libro così, ancora non pubblicato. Se puoi farlo rapidamente, ottimo. Se non puoi, trova qualcuno che lo faccia. È ciò che ti chiedo²⁷⁴.

La scelta di una traduzione ‘a quattro mani’ sembra quindi essere dettata da una richiesta dello stesso autore dovuta a un problema di disponibilità di tempo da parte del traduttore che era stato, come si è visto, da subito dichiarato da Puccini, quando aveva detto di avere volontà, ma non tempo. Le lettere conservate nel Fondo Einaudi dell’Archivio Storico di Torino restituiscono, negli scambi tra Natalia Ginzburg prima, Calvino poi, e Puccini, il difficile percorso della traduzione, che subirà un ritardo di circa quattro anni e documentano la scelta di Elio Califano come aiuto: “[c]ara Ginzburg, [...] Dunque, ho trovato l’aiutante per la traduzione di Jubiabá. (Si tratta di Elio Califano, consigliatomi dal Prof. Roncaglia e collaboratore dell’Enciclopedia Italiana per le voci portoghesi)”²⁷⁵.

²⁷³ “*Ou bem me escreves uma carta aérea e te darei todas as explicações*”, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁷⁴ “*Sim, sei bem que tens a vida ocupada com muitas coisas. Mas eu te faço um apelo: ou bem consegues algum tempo para acabar com a tradução do “Jubiabá” ou bem consegues alguém que o possa fazer. Tù has de compreender que não é justo deixar o livro assim, sem sair. Se tú podes fazer rapidamente, ótimo. Se não o podes, consegue alguém que o faça. E’ o que te peço.*”. Dobříš, 15 aprile 1951, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁷⁵ Lettera da Roma, 2 novembre 1948. Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori italiani/ diversi italiani (PAN-Z) 1° serie, mazzo 167, fascicolo 2502, Foglio 9. La traduzione viene affidata a Puccini con una lettera datata 10 novembre 1948 da Torino (Foglio 15) e l’impegno di consegnarla entro il 28 febbraio 1949, ma arriverà a Einaudi per la pubblicazione solo il 12 febbraio 1952: “[c]arissimo Italo, questo è un

Il traduttore quindi, come ho già detto, oltre ad assumere su di sé la responsabilità del compito tanto delicato del tradurre, entra in gioco anche come corrispondente effettivo dell'autore presso gli editori italiani e diventa l'interlocutore con cui Amado si confronta quando si tratta di scegliere cosa cercare di pubblicare in Italia e in che forma. A questo proposito esiste una lunga lettera²⁷⁶ estremamente interessante, dalla quale emerge chiaramente l'esistenza di tale dialogo tra Amado e Puccini. Si tratta di un documento significativo per comprendere come Amado abbia avuto un ruolo attivo nella proposta che, della propria letteratura, è stata fatta in Italia, come dimostrano alcuni brani:

[q]uanto al romanzo da pubblicare in "feuilleton" su Vie Nuove, non so se "Capitães da Areia" sarebbe il più indicato. In verità non è molto lungo ed è un romanzo basato totalmente sull'azione (avvenimenti o fatti), molto movimentato. In questo senso risponde a quello che desideri. Ma l'argomento del romanzo è la vita di bambini abbandonati sulla strada, che si riuniscono in gruppo per fare rapine e furti (il gruppo esiste ancora oggi e ha il nome di Capitães da Areia, il romanzo si basa sulla realtà). Ho l'impressione - - sarà falsa? - - che questa tematica dei bambini abbandonati sia stata molto trattata dall'arte italiana. Questo il mio dubbio sul fatto che il romanzo possa interessare²⁷⁷.

espresso che non ti aspetti. Infatti, è l'espresso che ti annuncia la fine della traduzione dell'Amado !!!!!" (lettera da Roma, Foglio 74).

²⁷⁶ Lettera da Parigi, datata 25 novembre 1948, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁷⁷ *"Quanto ao romance para Vie Nuove publicar em "feuilleton": não sei se "Capitães da Areia" seria o mais indicado. Em verdade não é muito longo e é um romance totalmente baseado na ação (acontecimentos ou feitos), muito movimentado. Nesse particular preenche o que tú desejas. Mas o assunto do romance é vida de crianças abandonadas na rua que se juntam em grupo para assaltos e roubos (o grupo existe ainda hoje e leva realmente o nome de Capitães da Areia, o romance se baseia numa realidade). Tenho a impressão - - será falsa? - - que esse assunto de crianças abandonadas tem sido muito tratado pela arte italiana. Essa a minha dúvida sobre o interesse do romance"*. Lettera da Parigi, datata 25 novembre 1948, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

La scelta ricadrà, di fatto, sulla prima traduzione di *Capitães da Areia* fatta da Puccini, che *Vie Nuove* pubblicherà con il titolo *I Banditi dell'Arena*, ma il dubbio di Amado è interessante. In realtà, quello che preoccupa lo scrittore brasiliano potrebbe essere non un limite bensì un elemento a favore della scelta proprio di quel romanzo, che andrebbe a inserirsi in un panorama letterario, politico, artistico, in generale culturale, sensibile alla tematica dell'infanzia abbandonata, di cui sono esempio film neorealisti come *Paisà*, di Roberto Rossellini (1946) e *Sciuscià*, di Vittorio De Sica (1948). *Vie Nuove* è ideologicamente vicina a questi argomenti, tanto che, alla fine, viene scelto proprio *Capitães da Areia*. Amado, spinto dal dubbio di cui sopra, propone alternative, fermo restando però che: “[m]a tu puoi giudicare meglio di me”²⁷⁸. Le proposte riguardano alcuni altri suoi romanzi, di cui fornisce anche breve spiegazione quanto al contenuto e giudizio tecnico: *Cacau* e *Suor*, che presentano le caratteristiche giuste per una pubblicazione “*em feuilleton*” in quanto “non lunghi e movimentati”, ma “entrambi sono più documentari e appunti per romanzi che romanzi stessi. [...] Sono entrambi ben inferiori a “*Capitães da Areia*””. Del primo, *Cacau*, aggiunge che “[i]l suo interesse nasce dalla documentazione cruda e realista che offre”; ribadisce poi la fiducia nei confronti di Puccini affermando: “[l]ascio a te il giudizio e la scelta fra i 3 romanzi”. La lettera continua affrontando due argomenti importanti: ritiene la questione dei diritti d'autori secondaria, “trattandosi di *Vie Nuove*”²⁷⁹, rivelando molto chiaramente cosa gli interessi realmente, vale a dire che un'eventuale traduzione per la rivista non limiti in alcun modo la successiva vendita del romanzo a una casa editrice italiana per la pubblicazione. Queste righe dimostrano, penso, un significativo coinvolgimento di Amado nell'organizzare e gestire da lontano la proposta che verrà fatta della propria letteratura in Italia. Il ruolo di Puccini è, in questo momento, fondamentale, tutto passa attraverso di lui, che diventa occhi, braccio e pensiero dello scrittore, essendo quindi investito da responsabilità che vanno ben oltre quella del tradurre; sta mettendo assieme il libro-archivio, di cui queste lettere

²⁷⁸ “*Mas tú podes julgar melhor do que eu*”. Lettera da Parigi, datata 25 novembre 1948, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

²⁷⁹ “*São os dois bem mais documentários e anotações para romance que mesmo romances. [...] São ambos muito menores que “Capitães da Areia”*”; “[o] seu interesse nasce da documentação crua e realista que apresenta”; “[d]eixo a teu julgamento e resolução a escolha entre os 3 romances”; “*se tratando de Vie Nuove*”. Lettera da Parigi, datata 25 novembre 1948, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

costituiscono paratesti importantissimi. Le lettere, anche se, purtroppo, prive di alcuni tasselli che permetterebbero di ricostruire il *puzzle* nella sua interezza, tracciano la genesi dell'arrivo di questa parte della letteratura del Nordest brasiliano in Italia. Se si continua ad analizzare questo documento tanto importante, emerge un vivo interesse da parte di Amado a che questa letteratura, con tutte le sue caratteristiche più specifiche, possa entrare nel panorama letterario e, di conseguenza, nella cultura italiana.

La letteratura contenuta nel *corpus* entra in Italia tramite un supporto diverso dal libro: su una rivista, come avviene anche in altri paesi, da quello che afferma Amado. Una diversa riscrittura, che non preclude la successiva pubblicazione, come dimostra il caso di *Capitães da Areia*, che serve, probabilmente, come 'rompighiaccio' per sondare se e quanto il pubblico italiano risponde alla proposta, elemento questo non trascurabile per le case editrici.

Amado prosegue poi con una serie di proposte di pubblicazioni, estremamente preziose in quanto restituiscono l'immagine che l'autore stesso ha della propria produzione letteraria.

Come ho già detto, la prima traduzione italiana di un'opera di Amado, pur in forma di adattamento, è quella di *Capitães da Areia* e non, come riportato nella bibliografia attualmente disponibile sulla letteratura dello scrittore brasiliano tradotta in Italia²⁸⁰, *Terre del finimondo* (pubblicato nel 1949). Il romanzo brasiliano viene, di fatto, pubblicato la prima volta in assoluto a puntate sulla rivista, *Vie Nuove*, con il titolo *I banditi dell'Arena* dal 05 dicembre 1948 al 13 marzo 1949, dallo stesso traduttore Puccini, collaboratore della rivista e del giornale *L'Unità*, cui essa è legata. La pubblicazione a puntate su una rivista ricorda molto da vicino il progetto e le modalità de *Il Politecnico* di Vittorini; la rivista *Vie nuove*, fondata nel 1946 da Luigi Longo, "Settimanale di orientamento e di lotta politica", come si legge in copertina, aveva anch'essa come obiettivo quello di accostare le masse ai temi politici della sinistra, presentandosi con il taglio informativo caratteristico del settimanale di

²⁸⁰ Si vedano LANCIANI, G., "Contributo ad una bibliografia delle traduzioni italiane di testi letterari e paraletterari brasiliani", op. cit., 1995, pp. 203-224; PIZZOLO TORQUATO, C., "Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 e 1996", *Fragmentos* (Florianópolis), pp. 381-393; RICCIARDI, G. *Bibliografia letteraria brasiliana in lingua italiana*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

attualità sociale, politica e culturale²⁸¹. Nella rivista dell'anno III, n. 10 del 07 marzo 1948, p. 12, compare, per la prima volta, un romanzo, una sorta di diario a puntate: si tratta di *Testamento sotto la forca*, di Giulio Fucik, che occuperà la pagina 12 per 13 numeri-puntate²⁸². Nel numero 48 del 5 dicembre 1948 ci sono novità importanti: cambia la copertina, dopo *Vie nuove della scienza* (p. 16) e *Piccolo mondo nuovo* (ora a p. 17), fa la sua prima comparsa, alle pagine 18 e 19, *i banditi dell'Arena*. È la prima volta che compare l'adattamento di un romanzo dopo l'unica esperienza del diario di Fucik e i tanti racconti proposti nei numeri successivi. Si tratta di un esperimento letterario importante che, grazie a Puccini, presenta ai lettori italiani della rivista proprio lo scrittore brasiliano, di fatto per la prima volta. Su *Vie nuove* il romanzo si presentava così²⁸³:

²⁸¹ Sono trattate le seguenti aree tematiche: lavoro, politica, costume, ambiente, società, storia, religione, cronaca, personaggi, arte, letteratura, cinema, teatro, sport, spettacolo.

²⁸² Nella pagina successiva c'è invece una recensione del libro di John Dos Passos *Introduzione alla guerra civile*, pubblicato da Mondadori. Nei numeri successivi, la pagina 14 è riservata a un racconto, l'ultima al Cinema. Nel numero 36 del 12 settembre 1948 avviene un primo cambiamento, viene aggiunta la sezione *PICCOLO MONDO NUOVO*, *Bambini di tutti i Paesi, unitevi!*, a p. 12, in cui è presentato un breve racconto per bambini e a volte una rivisitazione in chiave politica di fiabe famose, come *Cappuccetto*, *Cenerentola*, per esempio.

²⁸³ Fotografie scattate da me dietro gentile autorizzazione dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD) di Roma, dove erano custoditi, nel momento in cui ho potuto avervi accesso, il 14 luglio 2016, i numeri della rivista sui quali era stata pubblicata la traduzione del romanzo di Amado. Tutti i numeri di *Vie nuove* erano destinati a essere donati, in seguito, ad altra istituzione.



Immagine 17: *Vie Nuove*, Anno III, n. 48, pp. 18-19, 05 dicembre 1948 – Prima pagina



Immagine 18: *Vie Nuove*, particolare della prima pagina



Immagine 19: *Vie Nuove*, pagina 18



Immagine 20: *Vie Nuove*, pagina 19

Probabilmente Puccini ha dovuto e potuto proporre sulla rivista un adattamento che consiste in un primo nucleo del romanzo, tradotto solo nel 1952 (si tratta in effetti di un totale di quindici numeri della rivista contenenti un massimo di due pagine). Il problema dei tagli deve essersi ripresentato in tutta la sua portata nel momento dell'uscita della traduzione come libro. In questo caso, più che trattarsi di un problema di spazio deve essersi trattato in grande misura della consapevolezza dell'esigenza di eliminare alcune parti che avrebbero potuto ferire la sensibilità di alcuni lettori, visto quello che sarebbe successo in seguito. Già nel 1949, ne *L'Unità*, precisamente sul giornale del 28 luglio, Puccini, nell'articolo in cui presenta la traduzione di *Terras do Sem Fim*, *Terre del finimondo*, cita una traduzione di *Capitães da Areia* da lui fatta e pubblicata sulla rivista *Vie Nuove*: "Ho letto e tradotto *Capitães da Areia*, La «banda» dell'Arena, storia di ragazzi abbandonati che diventano

uomini (ladri, artisti, combattenti della libertà), che «Vie Nuove» ha presentato a puntate al lettore italiano”. Lasciando al momento da parte la questione della traduzione del titolo, assai stimolante, che verrà ripresa in seguito, interessa qui il modo in cui il romanzo viene presentato, vale a dire l’informazione relativa al fatto che i protagonisti siano ragazzi abbandonati di Salvador, che si arricchiscono di un’aura rivoluzionaria nell’articolo di Puccini “combattenti della libertà”²⁸⁴. Al pubblico italiano è quindi stato presentato un romanzo di chiara tematica sociale: il problema dei cosiddetti *meninos de rua* (ragazzi di strada), ma il tono non è drammatico, anzi, nel caso di Puccini si rischia di incorrere in quella che è la critica così spesso mossa ai romanzi di Amado in Brasile, l’accusa di populismo. Nulla lascerebbe quindi presagire quello che invece accade un paio di anni dopo: la pubblicazione di questo testo va oltre la sfera letteraria e occupa le pagine giudiziarie, come si legge nell’articolo presente a pagina 3 su *L’Unità* del 17 aprile 1954 “INCONCEPIBILE SENTENZA A FIRENZE “*Istigatore al delitto*” un libro di Jorge Amado!” DALLA REDAZIONE FIORENTINA”.

L’articolo²⁸⁵, come afferma il titolo, che non si limita all’uso del grassetto, ma ricorre a un uso strategico delle maiuscole, capaci di riprodurre quasi un grido di sdegno, riguarda un procedimento a carico della traduzione *I banditi del porto*:

l’esistenza del romanzo à stata segnalata alla Procura della Repubblica in Roma dal capo servizio delle informazioni della Presidenza del Consiglio dei Ministri, servizio spettacolo, informazioni e proprietà intellettuale, il quale ha creduto di ravvisare in esso un libro di propaganda politica destinato ai ragazzi.

Gli imputati sono Giovanni Germanetto per le Edizioni di cultura sociale e il tipografo Giuseppe Ciulli, ma nessuno dei due subisce

²⁸⁴ *L’unità*, 28 luglio 1949, p. 3.

²⁸⁵ Ho inserito l’articolo completo negli allegati (ALLEGATO B), dal momento che ritengo che il contenuto sia di grande interesse per il discorso che sto portando avanti. Purtroppo la qualità dell’immagine della pagina utilizzata è disponibile nell’archivio storico *online* è pessima, tanto da rendere impossibile la decifrazione di alcune parole. Il processo verrà ricordato da Puccini in occasione dell’incontro all’Istituto Latino Americano di Roma, nell’ambito del quale è stato consegnato ad Amado il premio IILA per il romanzo *Teresa Batista stanca di guerra* (29/10/1976).

condanne, il primo grazie al decreto d'amnistia, il secondo per "morte del reo". L'autore dell'articolo (A.SE.) insiste sul fatto che il vero accusato e colpevole in questo processo sia Jorge Amado e scrive, con una certa dose di ironia, che "il testo della sentenza del dott. Buffoni [De Fraia, sostituto procuratore della Repubblica di Firenze] diviene così un interessante saggio di critica letteraria"²⁸⁶. La sentenza recita che il libro di Amado "per le descrizioni in esso contenute, impressionanti e raccapriccianti, è idoneo a turbare il comune sentimento della morale, dell'ordine familiare e a provocare il diffondersi di suicidi e delitti", e ancora "scene di crudo verismo compaiono in tutto il romanzo, ove il meretrice, lo stupro, i rapporti omosessuali vengono descritti come conseguenze della miseria, sicché il vero protagonista del romanzo è l'odio dei poveri contro i ricchi"; in ultimo si afferma che "tale libro può costituire incitamento alla corruzione e al delitto". L'autore dell'articolo, dopo aver sottolineato che le letture amadiane dovrebbero far parte di una cultura da lui definita "media", dichiara che "*I banditi del porto* è forse il libro più umano, poeticamente più alto che sia uscito dalla penna dello scrittore brasiliano", chiama in causa un altro processo, quello montato in Francia contro Flaubert e il suo capolavoro *Madame Bovary* e conclude così: "si tratta del solito anticomunismo di cattiva lega, o forse addirittura si tratta di un altro tentativo di diversione dai veri scandali. Soprattutto si tratta di oscurantismo". Visto che, all'inizio dell'articolo aveva definito la sentenza "uno dei documenti di più raccapricciante sanfedismo che la storia della cultura ricordi", appare inevitabile considerare Amado come 'perseguitato' dalla politica e dalla religione in Italia. La letteratura brasiliana identificabile con la sua opera viene quindi proposta come vittima di una censura miope e ignorante. Probabilmente Amado aveva presagito qualcosa del genere se, come dice la figlia Paloma:

avevano pianificato che, se i socialisti avessero vinto in Italia, sarebbero rimasti in Italia, mamma era pazzamente felice, era la sua terra, dei suoi genitori, parlava italiano e così via. Quando sono arrivati in Portogallo hanno saputo che la Democrazia Cristiana aveva vinto ed è stato un tale secchio di acqua gelata che mamma [Zélia Gattai]

²⁸⁶ *L'Unità* (17 aprile 1954, p. 3) "*Istigatore al delitto*" un libro di Jorge Amado!", mio l'inciso. Ho fatto una ricerca della sentenza originale presso il Tribunale di Firenze, che, purtroppo, non ha avuto un esito positivo. La documentazione non esiste più, probabilmente è andata distrutta nell'alluvione di Firenze del 1966.

è scesa a Genova e se ne sono andati immediatamente a Parigi, poiché non erano più ben voluti in Italia²⁸⁷.

Sulla rivista *Vie Nuove*, nelle pagine “Vie nuove risponde i lettori scrivono”, in una lettera rivolta al Direttore e intitolata “*Jorge Amado proibito in Italia!*”, Puccini dice di aver saputo da uno dei redattori di Edizioni di cultura sociale di essere stato cercato in quella sede editoriale, quale traduttore del romanzo, in relazione all’istruttoria istituita contro il libro, ma la cosa non ha avuto un seguito. Dopo essersi espresso in merito alla vicenda del processo, sottolinea la mancanza di tempismo, accortezza e sagacia del capo servizio delle informazioni della Presidenza del Consiglio, visto che il romanzo era già uscito sul settimanale, almeno sei anni prima del processo, e conclude così: “[n]on ti pare che anche *Vie Nuove* possa rivendicare l’onore di essere incluso tra gli imputati di questa sanfedistica e amenissima sentenza?”²⁸⁸:

²⁸⁷ “*O planejamento era que se os socialistas ganhassem na Itália eles iam ficar na Itália, mamãe [Zélia Gattai] estava numa felicidade louca era a terra dela, dos pais dela e tal, ela falava italiano e tudo mais. Quando chegaram em Portugal ficaram sabendo que a Democracia Cristã tinha ganho e aí foi aquele balde de água gelada tanto que ela desceu em Genova e eles imediatamente foram para Paris porque já não eram bem quistos na Itália*”. Da conversazione con Paloma Jorge Amado. Zélia Gattai è stata moglie e compagna di una vita di Jorge Amado.

²⁸⁸ *Vie Nuove*, anno IX, n. 18, 2 maggio 1954, p. 3.



Immagine 21: Il processo a *I banditi del porto*, *L'Unità*

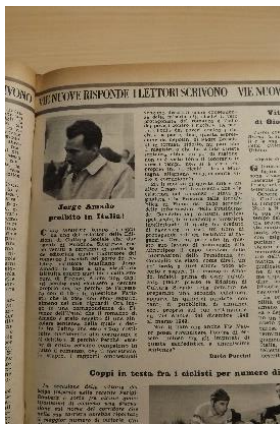


Immagine 22: Il processo a *I banditi del porto*, *Vie Nuove*

Il fatto che la traduzione sia stata messa sotto processo diventa ancora più interessante se si considera che Puccini è intervenuto in modo evidente nel testo, operando già in fase di traduzione una sorta di attenuazione, tramite tagli e modifiche, al fine di mitigare l'asprezza dei termini e la crudezza di alcuni episodi onde salvare la pubblicazione e in tal modo lasciar passare il vero messaggio del testo. Ho deciso di dedicare alle modifiche operate dai traduttori sul testo il secondo paragrafo del capitolo 3, ma è necessario, ai fini del discorso che sto conducendo e della riflessione sul ruolo avuto da Puccini come traduttore, anticipare qualcosa. Mi interessano, in questa sede, due aspetti della riscrittura fatta dal traduttore: quello che concerne l'ambito sessuale e quello religioso. *Capitães da Areia* presenta, di fatto, diversi elementi che possono essere definiti come potenzialmente critici. La traduzione di un certo tipo di lessico contenuto nel romanzo, come potrebbe essere quello osceno o comunque legato alla sfera sessuale e quello relativo a elementi culturali legati per esempio alla religione afro-brasiliana del *candomblé*, si confronta con i valori ideologici della società cui il testo è destinato in un determinato momento storico e diventa un riflesso di tale incontro-confronto.

Può essere vista in quest'ottica la traduzione fatta da Puccini del brano di *Capitães da Areia* in cui si parla dell'amore omosessuale di due ragazzi: la società italiana degli anni Cinquanta, governata dalla

Democrazia Cristiana, non è pronta ad accettare che si parli di quel tipo di amore, che deve essere dichiarato “innaturale”²⁸⁹:

Tabella 2: giudizio morale

<i>Capitães da Areia</i> (1994)	<i>I banditi del porto</i> (1952), traduzione di Dario Puccini	<i>Capitani della spiaggia</i> (2007), traduzione di Elena Grechi
<i>O Sem-Pernas ri,</i> <i>sardônico: - Não</i> <i>gosto de xibungo</i>	Lo Sciancato ride sardonico: - Non mi piacciono le scimmie	Il Gamba-Zoppa ride con aria sardonica: “I froci non mi vanno”
<i>Todos procuravam</i> <i>um carinho, [...]</i> <i>Barandão e Almiro</i> <i>no amor na areia do</i> <i>cais.</i>	Tutti cercavano qualche affetto, [...] Barandão e Almiro, in quel loro amore innaturale sulla rena fine del porto.	Tutti cercavano qualche affetto, [...] Barandão e Almiro amoreggiando sulla sabbia della banchina.

Mi sembra però importante fare un’osservazione: credo che il testo in portoghese sia più delicato e meno esplicito nel fare riferimento all’omosessualità, che lasci più spazio all’immaginazione; Puccini, tramite l’uso dell’aggettivo possessivo “loro” è più preciso, nel senso che si riferisce sicuramente a un rapporto d’amore che lega i due ragazzi, ma non indica che si tratti obbligatoriamente di amore fisico. Grechi, utilizzando il gerundio che coinvolge i due soggetti in un’azione che sta avvenendo, risulta proporre la traduzione più esplicita.

Quanto alla traduzione del termine *xibungo*, la definizione in portoghese fornita dal Dizionario *online* Caldas Aulete è la seguente: “*I.N.E. Tabu. Homossexual masculino passivo [F.: De or. obsc, posv. indígena]*”²⁹⁰; come è evidente, si tratta di “omosessuale maschile passivo” e si indica come tabù linguistico. Se si cerca il significato del traduce usato da Grechi nel dizionario italiano, si ottiene il seguente risultato: “fròcio s. m. [etimo incerto], volg., roman. – Omosessuale, pederasta passivo”²⁹¹; “[vc. rom. di etim. incerta] s. m. (centr., gerg.) Omosessuale maschile”²⁹²; nel caso del Dizionario Treccani si ha una

²⁸⁹ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, pp. 37, 43; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, pp. 23, 33; AMADO J., *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, 1° edizione nella Nuova Biblioteca Garzanti, 42, 50. Farò riferimento a questa edizione della traduzione di Elena Grechi.

²⁹⁰ Disponibile su www.aulete.com.br; accesso effettuato il 2 maggio 2016.

²⁹¹ Disponibile su www.treccani.it; accesso effettuato il 2 maggio 2016.

²⁹² ZINGARELLI, N. *Vocabolario della lingua italiana*, (12. Edizione). Bologna: Zanichelli, 1997, p. 723.

corrispondenza completa con il termine portoghese, mentre nel caso del dizionario Zingarelli non si arriva alla stessa precisione, ma ritengo si possa considerare un traduttore adeguato.

Puccini ha preferito ricorrere all'uso di una metafora, la scimmia, per evitare di usare un traduttore il cui significato sarebbe inequivocabile, o ha dato una definizione che sembra contenere un giudizio morale. Di fatto, in altre parti della traduzione usa termini diretti, ma lasciandoli tra virgolette, come nel caso di “finocchio”, che in italiano ha il significato figurato di “omosessuale maschio”, di uso volgare, scelto come traduttore per *maricas*, usato nel linguaggio popolare per omosessuale²⁹³. La traduzione del primo brano risulta però di difficile comprensione, visto che, in italiano, il termine scimmia, sebbene sia usato frequentemente in espressioni in senso figurato, non ha alcuna accezione che rimandi in qualche modo all'omosessualità. Un chiarimento è arrivato soltanto grazie al confronto puntuale che ho fatto tra la prima traduzione di *Capitães da Areia* in italiano, *I banditi dell'Arena* su *Vie nuove* e *I banditi del porto*, dimostrazione dell'importanza della ricerca, del lavoro di archivio che porta alla scoperta di dati, che devono essere prima di tutto ‘riconosciuti’ e in seguito letti, per poter attribuire loro un significato che può, inizialmente, rimanere nascosto, poco evidente, dentro la piega. Nella seconda puntata pubblicata su *Vie nuove* è riportato il brano che precede di poche righe quello citato nella tabella precedente, in cui Puccini introduce l'immagine della scimmia²⁹⁴:

Tabella 3: la metafora della scimmia

<i>Capitães da Areia</i> (1994)	<i>I banditi dell'Arena</i> (1948)	<i>I banditi del porto</i> (1952)
<i>Uns franguinhos como vocês, quem é que vai acreditar que seja capaz de derrubar uma mulher? Isso devia ser algum xibungo vestido de menina.</i>	Ragazzini come voi? Chi volete che vi creda che siete capaci di fottere una donna? Dovrebbe essere una scimmia vestita da ragazza	Ragazzini come voi? Chi volete che vi creda capaci di avere una donna? Dovrebbe proprio essere un pederasta vestito da ragazza ...

²⁹³ “*Ele pensava que era maricas*” (“[c]redeva che fossi un “finocchio”). AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 38; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 25. Per il significato di “finocchio” si veda www.treccani.it per *maricas* si veda www.aulete.com.br.

²⁹⁴ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 37; AMADO, J. *I banditi dell'Arena*, in *Vie nuove*, anno III, numero 49, 12 dicembre 1948, p. 19; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 23.

<i>O Sem-Pernas ri, sardônico: - Não gosto de xibungo</i>	Lo Sciancato ride sardonico: - Non mi piacciono le scimmie	Lo Sciancato ride sardonico: - Non mi piacciono le scimmie
---	--	--

Nella traduzione del 1952 Puccini ha operato cambiamenti, impossibili da spiegare visto che non se ne parla in nessun documento da me trovato, che rendono questo passaggio di difficile comprensione; la metafora della scimmia è sostituita dal riferimento diretto all'omosessualità tramite “pederasta” nel primo brano, ma torna nel secondo, perdendo di significato. Può ovviamente anche essersi trattato di un refuso. Per poter pubblicare il romanzo in traduzione probabilmente è stato necessario ‘censurarlo’, ma non è dato sapere con certezza se questo tipo di modifica sia stata anche in questo caso preventiva e a opera di chi, se del traduttore o dell'editore. In realtà, sempre nella tabella 3 è presente un indizio che mi sembra possa essere significativo in questo senso: sulla rivista Puccini parla di “fottere una donna”, mentre nel libro di “avere una donna”, due proposte davvero molto diverse, che mostrano senza possibilità di dubbio che deve essere sorta l'esigenza di mitigare l'espressione, ma, poche righe dopo, una sorta di edulcorazione va in direzione opposta, dal momento che, riprendendo il brano cui ho accennato prima, “[c]redeva che fossi un “finocchio” del libro diventa, sulla rivista, “[c]redeva che fossi una femmina”²⁹⁵. L'urgenza di attenzione a un certo tipo di lessico è evidente, ma non lo è altrettanto definire con certezza in che direzione vada, quello che importa qui è che ci sia. In entrambe le traduzioni, quella pubblicata su rivista e quella in libro è stata inoltre tolta interamente la parte che descrive con dovizia di particolari e in modo estremamente diretto, anche dal punto di vista lessicale, una violenza sessuale ai danni di una ragazzina a opera di Pedro Bala, capo del gruppo di ragazzi protagonisti del romanzo, che compare invece nella traduzione di Grechi fatta una trentina di anni dopo²⁹⁶.

Di fatto quindi viene pubblicato Amado, uno scrittore iscritto al PCB, il cui romanzo appartiene alla fase di produzione marxista, ma con le dovute cautele. Evidentemente il romanzo, tradotto nella sua interezza, è eccessivo, in un clima di rigoroso moralismo, anche per l'ambiente intellettuale che ci si aspetterebbe più vicino a una realtà e a esperienze come quelle in cui si muovono i capitani. Sono quindi censurate le parti che potrebbero creare disagio alla morale comune (cattolica

²⁹⁵ AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 25; *Vie nuove*, anno III, n. 49, 12 dicembre 1948, p. 19.

²⁹⁶ AMADO J., *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, pp. 92-98.

principalmente, la Democrazia Cristiana è al potere), vengono sottoposte a giudizio morale quelle che toccano argomenti delicati, vengono espunte numerose parti che parlano del *candomblé*, culto afrobrasiliano assai diffuso soprattutto nel Nordest del Brasile, solo per fare alcuni esempi. A questo proposito è importante rilevare che il *candomblé* non è oggetto di taglio integrale da parte di Puccini, come mi era sembrato in un primo momento e come affermato in un articolo da poco pubblicato²⁹⁷ in cui si legge: “Puccini, inoltre, compie un vero e proprio lavoro di ripulitura di tutte quelle parti del testo ‘ad alto tasso di brasilianità’, principalmente quelle riguardanti il complesso e variegato mondo dei culti afro-brasiliani”. Se, da una parte, è sicuramente vero che molti elementi culturali perdono la propria “brasilianità”, basti pensare alla traduzione di termini come *cangaceiro*, di cui dirò, oppure *capoeira* che diventa “lotta africana”²⁹⁸, il *candomblé* c’è ne *I banditi del porto*, anche se subisce tagli, per cui scompaiono parti in cui si parla di Yemanjá, altro *orixá*, solo per fare un esempio. Viene però presentato in un modo che risulta essere in assoluta coerenza con quanto ho già detto a proposito dell’amore omosessuale. La religione afro-brasiliana compare, per esempio, nel capitolo “Le calate del porto”, quando viene chiesto a Bellavita: “[c]i vai questa sera al ritiro a Gantois? Sarà una Macumba con i fiocchi”, e qui è presente l’unica nota che il traduttore abbia inserito nel libro:

La *Macumba* è un rito orgiastico, di origine africana, molto diffuso nel Brasile. La *Macumba*, celebrata da speciali Santoni (o sacerdoti), è una cerimonia quasi esclusivamente negra fatta di danze, uffizi propiziatori e canti religiosi. In esse appaiono, accanto agli idoli pagani, alcuni elementi deformati della religione cattolica²⁹⁹.

²⁹⁷ Mi riferisco al seguente articolo: VINCI, M. G. “Ideologia e traduzione: Jorge Amado in Italia e la traduzione in italiano di *Capitães da areia*”, in *Revista de Italianística* XXXIV, 2017, pp. 4-11. L’articolo è disponibile in <http://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/139838>, accesso effettuato il 05/12/2017.

²⁹⁸ AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 19. Rimane *capoeira* in Grechi, AMADO J., *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 37, ma compare già a p. 33 corredata da nota esplicativa.

²⁹⁹ AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 74. Si veda anche p. 113, solo per fare un esempio.

La nota propone una definizione che non funziona, ovviamente, per il *candomblé*, che non ha nulla a che vedere con i riti orgiastici e per il quale non si può parlare di “elementi deformati della religione cattolica”, solo per evidenziare le imprecisioni più evidenti. Quello che mi interessa non è, però, argomentare sulle scelte traduttive che caratterizzano la nota citata, quanto considerare che a Puccini si deve anche un’altra nota, relativa allo stesso argomento: “[c]*andomblé e macumba*. Sono cerimonie rituali di origine africana, che avvengono nel luogo sacro detto *Terreiro*. L’officiante è chiamato *pãe de santo* e presiede all’incarnazione delle diverse divinità negli iniziati”³⁰⁰. Si tratta della nota contenuta nell’edizione Einaudi della traduzione italiana di *Jubiabá*, a opera di Puccini ed Elio Califano: stesso traduttore ma due note che non sono paragonabili, quanto a correttezza. Benché si parli di “incarnazione”, che rimanda maggiormente ad altre religioni, mentre per gli *orixás* si parla di possessione, la nota è sicuramente più adeguata, anche se presenta un errore ortografico significativo: riporta *pãe de santo* invece di *pai de santo*. *I banditi del porto* e *Jubiabá* escono nello stesso anno, il 1952 e delle note di *Jubiabá* si è occupato Puccini, come si evince da uno scambio di lettere con Calvino³⁰¹: “[c]arissimo Italo, [...] La traduzione è completa di tutto. Mancano soltanto le NOTE, per alcune delle quali devo chiedere altri chiarimenti ad Amado”, cui fa seguito la risposta di Calvino:

[c]aro Dario, Jubiabá è in composizione. Appena avremo le bozze te le faremo avere. Vuoi farci delle note? Il minimo indispensabile, ti raccomandiamo, perché uscirà nei “Coralli”, collana che mal tollera note. Se no dovremmo creare una collana di “Classici brasiliani [sic] annotati”.

Lo scambio continua con la lettera in cui Puccini chiede chiarimenti sulle note: “[c]arissimo, [...] Piuttosto, sappimi dire che cosa

³⁰⁰ AMADO, J. *Jubiabá*, traduzione di Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 2006, p. 332.

³⁰¹ Le lettere in questione sono tutte conservate presso l’Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori italiani/ diversi italiani (PAN-Z) 1° serie, mazzo 167, fascicolo 2502: lettera da Roma, del 12 febbraio 1952 (Foglio 74); lettera da Torino, del 28 aprile 1952 (Foglio 80); lettera da Roma, del 7 maggio 1952 (Foglio 81); lettera da Torino, del 10 maggio 1952 (Foglio 82).

preferite: glossario, come per l'ediz. Francese; o (poche) note a pie' di pagina", cui Calvino, qualche giorno dopo, risponde:

[c]aro Dario, Non abbiamo l'edizione francese, quindi non sappiamo come sia e quanto lungo il glossario. Mi sembra che se le note sono pochissime e brevi (parola brasiliana e parola italiana) si possono fare le note a pié [sic] di pagina. A meno che non vengano delle pagine con tre, o quattro o più note, il che starebbe male.

Non è pensabile che lo stesso traduttore, pubblicando due traduzioni nello stesso anno, dello stesso autore brasiliano, assuma due posizioni tanto diverse quanto alla proposta da fare al pubblico italiano, qualche altro attore deve essere intervenuto. Di fatto, il lettore di Amado che sarà entrato in contatto con il *candomblé* tramite *I banditi del porto* ne avrà un'immagine molto diversa da quella che si sarà fatta il lettore italiano di *Jubiabá*.

Viene spontaneo chiedersi cosa avrebbe potuto 'tuonare' il sostituto procuratore della Repubblica di Firenze se non ci fossero state le modifiche e le omissioni che il traduttore ha effettuato; evidentemente lo ha fatto proprio per questo. Nel caso de *I banditi del porto*, quindi, si potrebbe quasi arrivare a dire che al pubblico italiano siano state presentate, a due anni di distanza, due traduzioni diverse, che probabilmente hanno offerto al lettore due immagini differenti della letteratura brasiliana, in questo caso di Amado: impegnata e attenta a un'emergenza sociale, i *meninos de rua*, visti però in tutta la loro umanità, nella traduzione di Edizioni di cultura sociale nel primo caso. Nel secondo caso invece, della lettura che il sostituto procuratore della Repubblica di Firenze ha fatto della stessa medesima traduzione, restano soltanto: le descrizioni "impressionanti e raccapriccianti", il fatto che il libro sia "idoneo a turbare il comune sentimento della morale", che possa "costituire incitamento alla corruzione e al delitto" e, in ultimo, che "il vero protagonista del romanzo è l'odio dei poveri contro i ricchi"³⁰². Un'altra domanda potrebbe sorgere: perché *Jubiabá* non ha dovuto affrontare un iter giudiziario simile? Ritengo che la risposta sia da cercare nel contenuto dei due romanzi; sebbene infatti Amado affronti il tema dei *meninos de rua* e del *candomblé* anche in *Jubiabá*, lo fa in modo diverso, direi meno diretto e feroce per quanto riguarda i ragazzi. Forse anche la

³⁰² *L'Unità*, 17 aprile 1954, p. 3.

traduzione dimostra un approccio diverso, del quale la citata nota esplicativa sulla *Macumba* può essere un indizio significativo.

Come dice Lefevere

[L]'immagine dell'opera letteraria che la traduzione proietta è determinata da due fattori. In ordine d'importanza essi sono l'ideologia del traduttore – accettata spontaneamente o imposta da una qualche forma di patronato – e la poetica imperante nella letteratura d'arrivo al momento in cui la traduzione viene eseguita. L'ideologia detta la strategia di base del traduttore e quindi le soluzioni a problemi traduttivi connessi non solo alla lingua dell'originale, ma anche all'Universo del Discorso che vi trova espressione (oggetti, nozioni, usanze del mondo dell'autore).³⁰³

Il patronato di Puccini potrebbe essere individuato nel Partito Comunista, la casa editrice Edizioni di cultura sociale e la rivista *Vie Nuove*, a esso legate e un taglio può essere inteso come “strategia” e al contempo soluzione “a problemi traduttivi” sì, ma non solo. Nello stesso anno in cui esce *I banditi del porto*, viene pubblicata anche la traduzione italiana di *Jubiabá*, da Einaudi, sempre a opera di Puccini, con Elio Califano; si tratta di un romanzo che presenta numerosi elementi religiosi che si riferiscono al *candomblé*. Questa religione afro-brasiliana, presente, in misura maggiore o minore, direi in tutte le opere di Amado, è stata oggetto di un taglio significativo, ma non totale nella traduzione pubblicata da Edizioni di cultura sociale, ma lo stesso non avviene con Einaudi, come si evince in modo inequivocabile da una cartolina intestata scritta il 20 febbraio 1952 da Puccini a Italo Calvino, responsabile della pubblicazione di *Jubiabá*³⁰⁴:

mi ero dimenticato di scriverti che ho tradotto integralmente il JUBIABA' e che riservavo al tuo giudizio la questione degli eventuali tagli (l'edizione francese è tagliatissima). [...] Vedi, dunque, tu.

³⁰³ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 41.

³⁰⁴ Cartolina da Roma del 20 febbraio 1952, contenuta nell'Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, Sezione Corte, Corrispondenza con autori italiani / diversi italiani (PAN-Z) 1° serie, mazzo 167, fascicolo 2502, Foglio 77.

Calvino, pochi giorni dopo, ribadisce chiaramente la politica della casa editrice: “[p]erché tagliare? Noi pubblichiamo sempre libri integrali”, anticipa che il romanzo farà probabilmente parte dei “Coralli” e aggiunge che il romanzo “a Natalia piace”³⁰⁵. Mi sembra che le lettere citate chiariscano molto la situazione quanto ai tagli, probabilmente non si è trattato di una scelta del traduttore. Questa opinione è confortata anche da un altro documento: si tratta nuovamente di una lettera, questa volta di Puccini ad Amado:

[h]o ricevuto Mar Morto, che pubblicheremo nella collezione da me diretta, esattamente la stessa di Seara Vermelha (Edizioni di Cultura Sociale). Mar Morto uscirà nel 1956, tradotto dalla stessa persona che ha tradotto Seara: Tullio Seppilli³⁰⁶.

Come si evince dal brano citato, Puccini ora dirige la collana ed è quindi responsabile delle scelte che riguardano la pubblicazione delle traduzioni: *Mar morto* non ha subito tagli per quanto concerne l'argomento religioso, pur essendo completamente e profondamente permeato di *candomblé*. Presenta inoltre un apparato di note, mentre *I banditi del porto* ne presenta soltanto una; si tratta, in effetti, di una proposta piuttosto diversa della letteratura di Amado al pubblico italiano. Quello che mi interessa in questa sede è riflettere su come la traduzione di un romanzo da una lingua straniera sia il risultato di differenti priorità,

³⁰⁵ Lettera da Torino del 25 febbraio 1952 [sic], contenuta nell'Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, Sezione Corte, Corrispondenza con autori Italiani, / diversi italiani (PAN-Z) 1° serie, mazzo 167, fascicolo 2502, Foglio 78. Nella lettera Calvino dice di non aver letto personalmente il romanzo, ma, dal carteggio con Puccini è chiaro come questo spettasse a Natalia Ginzburg, che si occupava anche della revisione delle bozze, mentre Calvino decide sulle note. Le lettere contenute nell'Archivio di Stato di Torino che vanno dal 2 novembre 1948 al 21 marzo 1949 dimostrano chiaramente che Ginzburg era referente per quanto concerne la pubblicazione di *Jubiabá* (è la destinataria delle lettere stesse), mentre quelle datate dal 26 aprile 1950 in poi si rivolgono a Calvino.

³⁰⁶ “*Recebi o Mar Morto que publicaremos na coleção dirigida por mim: precisamente a mesma de Seara Vermelha (Edizioni di Cultura Sociale). Mar Morto sairá em 1956, traducido pelo mesmo que traduci Seara: Tullio Seppilli.*”. Lettera da Roma del 27 luglio 1955, Lettere da Puccini ad Amado, conservata presso la Fundação Casa de Jorge Amado a Salvador. Sottolineature presenti nella lettera. Sono anche tempi diversi, il pubblico è più ricettivo.

esigenze ed equilibri da trovare, che coinvolgono evidentemente non soltanto il traduttore ma, come ho già detto, tutti gli ‘agenti’ che ruotano attorno al processo della traduzione stessa, tanto più quando l’opera presenta criticità; il risultato che viene proposto al lettore risente profondamente di queste dinamiche.

È utile, qui, riflettere sul concetto di “logica della cultura”³⁰⁷ proposto da Lefevere e sui due fattori di controllo che l’autore definisce “specialista” e “patronato”. Ciò che Lefevere definisce “patronato”, con ambito di azione esterno al sistema, si identifica con i centri di potere che possono favorire o ostacolare la produzione, la diffusione e la riscrittura di opere letterarie: può trattarsi di persone e/o istituzioni o gruppi di persone (istituzioni religiose, partiti politici, classi sociali, una holding editoriale), ma anche di mezzi d’informazione, la stampa quotidiana e periodica e le reti televisive³⁰⁸. Il potere è qui da intendersi nell’accezione foucaultiana: “[i]l potere si consolida, si rende accetto, imponendosi non solo come proibizione ma anche come forza produttiva trasversale che crea piacere, forma conoscenza e produce pensiero”³⁰⁹. Dei due fattori di controllo, il patronato mira a dirigere l’aspetto ideologico della letteratura, lasciando quello artistico agli specialisti, dei quali si serve per far sì che il sistema letterario si allinei con la propria ideologia e, per regolare e controllare l’interazione tra il sistema letterario e gli altri sottosistemi, si serve di istituzioni quali accademie, comitati di censura, riviste di critica letteraria e strutture scolastiche create appunto per controllare la diffusione, se non la produzione, di letteratura. Lefevere afferma che i traduttori rientrano tra gli specialisti che operano all’interno di un sistema letterario; ora può succedere che, come ho già detto, mentre lo scrittore ha scelto di opporsi al sistema stesso, lo “specialista” che ne propone la riscrittura decida di adeguarvisi. Potrebbe essere il caso di Amado e Puccini con *Capitães da Areia*. Mentre il primo descrive una realtà a tratti feroce, che è quella della Salvador dei *meninos de rua*, non tralasciando aspetti che sarebbero potuti risultare ‘imbarazzanti’ per chi non ha esperienza di quel mondo così duro, in un linguaggio diretto, ‘di strada’, che non lascia nulla all’immaginazione, il secondo mitiga il linguaggio facendo uso di figure retoriche e immagini meno forti e taglia

³⁰⁷ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 16.

³⁰⁸ Ibidem, pp. 16-17.

³⁰⁹ FOUCAULT M. *Power/Knowledge* (a cura di C. Garden). New York: Pantheon, 1980, p. 119, apud LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 17.

alcune parti che potrebbero offendere la sensibilità di una società attenta a certe ‘pudicizie’ (come era quella italiana degli anni Cinquanta, quando è uscita la traduzione *I banditi del porto*): brani che sarebbero potuti essere oggetto di censura, cosa non infrequente in quegli anni, basti vedere cosa accadeva sia in ambito letterario che nel cinema³¹⁰. Gli anni Cinquanta: “decennio di ricostruzione fisica e morale, poco incline ad accettare di fare i conti con le ferite ancora aperte dalla guerra e dal fascismo”, afferma Giovanna Maffoni in un articolo dedicato alla fortuna critica di *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini³¹¹. Il romanzo di Amado, tradotto nella sua interezza e in una traduzione attenta a conservare la durezza dell’immagine proposta, sarebbe risultato provocatorio e trasgressivo e sarebbe andato incontro a un rifiuto da parte dei “patronati” che detenevano, a vario titolo, un potere significativo su produzione e divulgazione della cultura. I tagli preventivi del traduttore, un’autentica autocensura (pratica diventata peraltro consueta negli anni Cinquanta, quando registi e/o produttori ma anche editori si rendevano conto che determinate scene di film o parti di opere letterarie non avrebbero superato l’esame della censura) hanno probabilmente permesso la pubblicazione da parte di una casa editrice di sinistra, Edizioni di cultura sociale, vicina al giornale legato al partito comunista *L’Unità* (su cui Puccini scriveva) e a un gruppo di intellettuali della stessa colorazione politica, che erano sicuramente interessati a pubblicare uno scrittore come Amado, militante nello stesso ambiente politico e tradotto moltissimo nei paesi comunisti. Il traduttore ha, in questo caso, svolto a pieno il proprio ruolo di mediatore culturale cercando di muoversi in modo adeguato all’interno del sistema letterario e culturale di cui fa parte, seguendo la “logica della cultura” di cui si diceva, anche se questo ha significato adeguarsi a quel sistema al quale Amado aveva deciso di opporsi in patria,

³¹⁰ Solo a titolo di esempio, prima del 1948 “a Rossellini era stato chiesto di abolire certe scene di ‘Paisà’; e nel dicembre del 1947 il nulla-osta negato in prima istanza a ‘Gioventù perduta’ di Pietro Germi provocò una lettera di protesta firmata da trentacinque registi. Per ‘Caccia tragica’ di Giuseppe De Santis e ‘Sciuscià’ di Vittorio De Sica si ricorse all’arma punitiva del ritardo nella concessione del visto per l’esportazione”, disponibile in <https://associazioneladolcevitawordpress.com/2015/12/07/la-censura-cinematografica-in-italiahttpsassociazioneladolcevitawordpress-com201512071>, accesso effettuato il 06 ottobre 2017.

³¹¹ MAFFONI G., “‘La vita è amara pe’ chi ha li piedi d’orci’. Critiche e accuse ai *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini”, in CICALA, R., (Presentazione di) *Inchiostro proibito. Libri censurati nell’Italia contemporanea*. Pavia: Edizioni Santa Caterina, 2012, p. 153.

nella quale, non a caso, i suoi libri sono stati bruciati negli anni dell'*Estado Novo* in un rito tristemente simile ai roghi dei libri fatti dai nazisti in Germania nel corso della Seconda Guerra Mondiale³¹².

Nel caso dello “specialista” Puccini, il “patronato” con cui confrontarsi può essere individuato nel Partito Comunista Italiano, la casa editrice che ne era espressione, Edizioni di cultura sociale, il quotidiano che ne era stato organo, *L'Unità*, ma anche la Democrazia Cristiana, al governo dopo essere uscita vittoriosa dalle elezioni, che avrebbe potuto influenzare significativamente l'esito della ricezione dell'opera, come ha poi fatto tramite il capo servizio delle informazioni della Presidenza del Consiglio dei Ministri, servizio spettacolo, informazioni e proprietà intellettuale, che ha denunciato la traduzione. Il processo alla traduzione *I banditi del porto* rappresenta una conferma di tutto questo. L'opera in questione si allineava soltanto con una parte del patronato, e, forse, solo parzialmente, si trovava, come ho già detto, in una posizione secondaria nel polisistema letterario in cui veniva a inserirsi: il traduttore ha dovuto pertanto mettere in campo strategie che permettessero la pubblicazione dell'opera tradotta, muovendosi in quello che si presenta come un pericoloso “campo minato”. Si parla di un allineamento parziale perché è assai probabile che anche l'ambiente culturale legato alla sinistra non avrebbe gradito il romanzo di Amado nella sua integra crudezza, come può, credo, dimostrare il caso di *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini. Lo scrittore è espulso dal PCI; *L'Unità* del 29 ottobre 1949 titola: “*Espulso dal P.C.I. il poeta Pasolini*” e continua: “La federazione del PCI di Pordenone ha deliberato in data 26 ottobre l'espulsione dal partito del dott. Pier Paolo Pasolini di Casarsa per indegnità morale [...]”, siamo nello stesso anno in cui arriva in Italia Amado in traduzione (anche se Puccini ha già presentato parti di *Capitães da Areia* nella rivista *Vie Nuove* a partire dall'anno precedente). Un'atmosfera e un modo di sentire rispetto a certe tematiche e alle modalità con cui venivano presentate che Puccini doveva sicuramente conoscere e aver ben presenti quando, nel 1952, ha tradotto *Capitães da Areia* e che portano al processo a *Ragazzi*

³¹² Stegagno Picchio riporta i seguenti dati: “il 19 novembre 1937, nell'antica piazza che fronteggia la Scuola della Marina, nella famosa città di Salvador della Bahia, 214 esemplari del ‘País do Carnaval’ vennero pubblicamente bruciati insieme ad 89 esemplari di ‘Cacau’, a 93 esemplari di ‘Suor’, a 267 esemplari di ‘Jubiabá’, a 223 esemplari di ‘Mar morto’ e a 808 esemplari di ‘Capitães da areia’: il tutto per ordine del Comando della Sesta Regione Militare, a dimostrazione che l'Inquisizione, nelle aree di suo maggior prestigio, non ha mai cessato di esistere”. AMADO, J., *Il Paese del Carnevale*. Milano: Garzanti, 2010, pp. 136-137.

di vita, che avviene nello stesso anno di uscita del romanzo³¹³, il 1955, un anno dopo quello intentato contro la traduzione del romanzo brasiliano, *I banditi del porto*. Il processo al romanzo di Pasolini termina, l'anno dopo, con una sentenza di assoluzione con "formula piena", grazie anche alla testimonianza di Carlo Bo e a una dichiarazione scritta ai giudici da Giuseppe Ungaretti³¹⁴. Le tematiche trattate nei due romanzi, quello brasiliano e quello italiano, sono molto vicine; se si considera il caso di *Ragazzi di vita* paradigmatico³¹⁵ nel senso in cui lo intende Agamben, che afferma:

[i]l paradigma è un caso singolo che viene isolato dal contesto di cui fa parte, soltanto nella misura in cui esso, esibendo la propria singolarità, rende intellegibile un nuovo insieme, la cui omogeneità è esso stesso a costituire. Fare un esempio è, cioè, un atto complesso, che suppone che il termine che funge da paradigma sia disattivato dal suo uso normale, non per essere spostato in un altro ambito, ma, al contrario, per mostrare il canone di quell'uso, che non è possibile esibire in altro modo³¹⁶,

allora il romanzo di Pasolini diventa importante per rendere intellegibile l'insieme di cui fa parte e che contribuisce a creare, nel nostro

³¹³ "Il 21 luglio 1955 l'Ufficio Spettacoli e proprietà letteraria della Presidenza del Consiglio, probabilmente su iniziativa del ministro degli Interni Fernando Tambroni, segnala il carattere 'pornografico' del romanzo alla Procura della Repubblica di Milano, che accoglie la richiesta e nel dicembre del 1955 cita per giudizio direttissimo Pier Paolo Pasolini e Aldo Garzanti". MAFFONI G., "La vita è amara pe' chi ha li piedi dorcì". Critiche e accuse ai *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini", op. cit., 2012, p. 150.

³¹⁴ Ungaretti afferma, tra le altre cose: "[d]'altra parte è libero compito del romanziere rappresentare la realtà com'è. Non si può chiedere a uno scrittore che abbia coscienza dei suoi doveri di fare come lo struzzo o peggio di fare l'ipocrita davanti a piaghe sociali tanto più esigenti una denuncia in quanto sono ragazzi e bimbi ad esserne le vittime più gravemente colpite". NALDINI, N. *Pasolini, una vita*. Einaudi: Torino, 1989, p. 191.

³¹⁵ Uso l'aggettivo "paradigmatico" nel senso attribuito al termine "paradigma" da Agamben: "un paradigma in senso proprio: un oggetto singolare che, valendo per tutti gli altri della stessa classe, definisce l'intelligibilità dell'insieme di cui fa parte e che, nello stesso tempo, costituisce". AGAMBEN, G., *SIGNATURA RERUM. Sul metodo*, op. cit., 2008, p. 19.

³¹⁶ Ibidem, p. 20.

caso, il clima e il sentire del momento nella società italiana nei confronti di un certo tipo di letteratura. Non si può non cogliere l'analogia con il destino de *I banditi del porto*, che rimanda alla logica della cultura con cui scrittore e traduttore devono confrontarsi. Tornando a Pasolini, è interessante sottolineare

la convergenza dei giudizi provenienti dal mondo letterario comunista e da quello cattolico: Carlo Salinari, Giovanni Berlinguer esprimono opinioni molto simili a quelle di Emilio Cecchi e Gaetano Bisol. Per tutti Pasolini ha dipinto un affresco delle borgate romane troppo pessimistico e brutale, che pone in rilievo gli aspetti prosaici di questa realtà, dimostrando uno spiccato gusto per il morboso e per il torbido. Se una simile valutazione da parte della critica cattolica è comprensibile, lo è meno, apparentemente, da parte comunista. In realtà l'operazione di Pier Paolo Pasolini, così scientifica e decadente allo stesso tempo, contrasta con la visione ideologica del sottoproletariato, come classe sociale in ascesa, coltivata e promossa dalla letteratura istituzionale di sinistra³¹⁷.

Ragazzi di vita viene criticato e processato per oscenità poiché affronta il problema della prostituzione maschile e una parte significativa della società italiana degli anni in cui esce la traduzione di Puccini, una parte che coincideva con il 'patronato' che tale traduzione avrebbe dovuto produrre e divulgare, non era, evidentemente, pronta a parlare di tematiche tanto scabrose. L'immagine che si proponeva per la pubblicazione non poteva essere quella che usciva dalle pagine dello scrittore brasiliano, non completamente almeno, doveva essere epurata dagli eccessi, mettere in evidenza una problematica sociale grave, ma senza esagerare, rimanendo nell'ordine di 'ciò che poteva essere accettato' e Puccini deve essersi trovato a dover fare ciò che ha dovuto fare Pasolini per poter, almeno, presentare l'opera al pubblico italiano. Mi riferisco all'autocensura linguistica messa in atto da Pasolini su *Ragazzi di vita* nel 1955, su richiesta della casa editrice Garzanti³¹⁸, della quale

³¹⁷ MAFFONI G., "“La vita è amara pe’ chi ha li piedi dorcì”. Critiche e accuse ai *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini", op. cit., 2012, p. 146.

³¹⁸ Lo stesso Pasolini, in una lettera del 9 maggio indirizzata a Sereni, scrive: "Garzanti all'ultimo momento è stato preso da scrupoli moralistici e si è smontato. Così mi trovo con delle bozze mezze morte tra le mani, da

scrive Paolo Di Stefano in un articolo intitolato “*Le parole «scandalose» mai pubblicate*”, comparso su *Il Corriere della Sera* del 22 gennaio 2006. Gli interventi evidenziano diverse tipologie, che vanno da una ripulitura lessicale praticata attraverso abbreviazioni, specie nei dialoghi: “fatte li cazzi tua” diventa “fatte li c... tua” a sostituzioni: “stronzo” diventa “coso”, “broccolo”, “fesso”; “spacca er culou” diventa “spacca er didietro alle tartarughe”, la bestemmia “mannaggia la m... addolorata” si attenua nel semplice “madonna”. Le sostituzioni possono riguardare anche i nomi dei personaggi: il nome proprio Zinzello subentra a Cazzosecco o immagini che vengono private della colorazione sessuale: durante un litigio con lo Sgarone “il Roschetto si mise a balzare su di lui”, nel testo originario salta “a colpi di reni, come sopra una femmina”, in quello censurato “come c’avesse il ballo di San Giusto”; vengono purgate imprecazioni blasfeme; viene poi, come afferma Di Stefano, eliminato l’intero passaggio in cui al Piattoletta, legato a un pilone, veniva inequivocabilmente dato fuoco da un gruppo di ragazzi in un’atmosfera da inferno dantesco³¹⁹. C’è infine, nel capitolo 5, un passaggio in cui il Lenzetta insidia il fratello addormentato, che perde tutta la sua malizia: spariscono infatti l’invito “Mettete a culambrina, daje” e l’assalto del Lenzetta che “ubbbriaco fraccico gli si mise addosso, tentando pian piano d’imbrosarselo” e al loro posto, nel testo purgato, rimane il Lenzetta che si limita a irritare il fratello cantando “a tutto gasse”³²⁰. Un procedimento simile si trova in Puccini, dove però, invece di eliminare completamente il riferimento all’omosessualità, di questa viene data una definizione che ne rivela l’inaccettabilità: si tratta di “un amore innaturale”, risposte diverse a una stessa esigenza.

correggere e da castrare. Una vera disperazione ...”. NALDINI, N., *Pasolini, una vita*, op. cit., 1989, p. 171.

³¹⁹ “Così il fuoco (...) s’attaccò alla tela secca, facendo tutta una fiammata. Poi lingueggiò su per la canottiera, che crepitava come fosse di sacco, fino al berrettone bianco che gli penzolava sugli occhi”. DI STEFANO, P., “*Le parole «scandalose» mai pubblicate*”, in *Il Corriere della Sera*, 22 gennaio 2006. L’articolo è disponibile in http://www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2006/01_Gennaio/22/tagli.shtml, accesso effettuato il 10 agosto 2017.

³²⁰ “*Le parole «scandalose» mai pubblicate*”, *Il Corriere della Sera*, 22 gennaio 2006, di Di Stefano, *apud* CICALA, R., *Inchiostro proibito. Libri censurati nell’Italia contemporanea*, op. cit., 2012, pp. 145-146, ma disponibile anche in http://www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2006/01_Gennaio/22/tagli.shtml, accesso effettuato il 10 agosto 2017.

Molti sono i fattori che concorrono al divenire di una traduzione. Il traduttore è, come ho già detto più volte, solo uno dei protagonisti. In questo senso è interessante la descrizione che Lefevere fornisce di due archetipi di traduttore, quello “fedele” e quello “ardito”:

[m]entre il traduttore ‘fedele’ interviene sulla singola parola o sulla frase, il traduttore ‘ardito’ opera sul piano più ampio della cultura e della funzione che il testo vi svolge. Tuttavia, le molte traduzioni che si succedono nel corso del tempo possono anche essere diametralmente opposte³²¹.

Questo succede alla traduzione di *Capitães da Areia*, ma chi è “ardito” e chi “fedele”? Credo che si possa definire Puccini estremamente ardito, nel senso che ha realmente operato “sul piano più ampio della cultura e della funzione che il testo vi svolge”, intuendo che la letteratura di Amado poteva svolgere un ruolo importante per e nell’Italia del dopoguerra e portandocelo, anche a costo di manipolarne (o farne manipolare) l’opera nel momento in cui la rende fruibile ai lettori italiani in traduzione. È “ardito” paradossalmente nel momento in cui adotta una strategia traduttiva conforme a ciò che può portare alla pubblicazione, nel momento in cui si adegua. Grechi invece è “fedele” in senso lefeveriano, fa uso della nota esplicativa, intesa come strumento in grado di veicolare e favorire, se non addirittura garantire, una lettura ‘corretta’ e come segno di evidente discrepanza tra testo di partenza e testo tradotto. Anche se è facile pensare il contrario, visto che Grechi conserva e ripropone gli aspetti più ‘critici’ del romanzo, oggetto di taglio in Puccini, è proprio la traduzione di quest’ultimo la più “sovversiva”³²², perché riuscendo comunque a proporla va contro un intero sistema culturale e politico non disposto ad accogliere tematiche ed elementi ‘scomodi’, come dimostra il processo istituito ai danni della traduzione *I banditi del porto*. Come dice Lefevere “[u]na guerra tra poetiche rivali può essere innescata da traduzioni e spesso si gioca sul terreno della traduzione”³²³. È interessante notare che sarà proprio Garzanti, anni dopo, a pubblicare la traduzione di Grechi, *Capitani della spiaggia*, che conserva ciò che è stato tagliato nella traduzione di Puccini e non rinuncia a parolacce, espressioni volgari e

³²¹ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 52.

³²² Lefevere usa questo aggettivo per la riscrittura del traduttore “ardito”.

³²³ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, pp. 50-51.

riferimenti espliciti all'omosessualità: sono cambiate molte delle dinamiche attive all'interno del sistema letterario, il pubblico a cui ci si rivolge è, evidentemente, pronto a confrontarsi con tutto questo e, inevitabilmente, diversa è l'immagine proposta di questa opera letteraria.

Mentre i classici stabilmente canonizzati rimangono tali, spesso le loro riscritture mutano continuamente, in quanto devono adeguarsi alla "nuova" poetica imperante³²⁴, per questo le diverse traduzioni di una stessa opera possono essere diverse. Può essere il caso di *Capitães da Areia*, classico sicuramente inserito nel canone in patria³²⁵, e delle sue traduzioni *I banditi del porto* e *Capitani della spiaggia*: il lessico proposto da Elena Grechi, sicuramente più vicino a quello scurrile, a volte volgare usato dall'autore, non poteva essere un'opzione per Puccini visto che la morale di quegli anni non lo avrebbe accettato. Nell'arco di tempo che intercorre tra le due traduzioni, 1952-1988, le cose sono evidentemente cambiate, basta dare un'occhiata, solo per dare un esempio, alla copertina della traduzione di *Tropico del cancro* e *Tropico del capricorno* di Henry Miller per rendersene conto:



Immagine 23:
Tropico del cancro,
1° Edizione, 1962



Immagine 24: *Tropico del capricorno*,
Sovraccoperta fronte,
1968

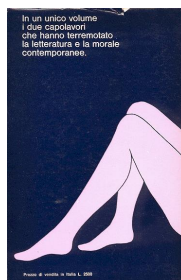


Immagine 25: *Tropico del capricorno*,
Sovraccoperta retro,
1968

Feltrinelli pubblica la prima edizione nel 1962 ufficialmente facendola stampare in Francia, come si legge nel *colophon*, e destinandola esclusivamente alla vendita all'estero, come indicato nell'avvertenza riportata nella terza di copertina. La copertina è solo grafica, priva di immagini, che probabilmente richiamerebbero maggiormente

³²⁴ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 20.

³²⁵ In Brasile il romanzo è spesso inserito nella prova d'esame per l'accesso all'Università, il *Vestibular*.

l'attenzione, con i titoli colorati e ben evidenti in prima e quarta di copertina. Non si può fare diversamente, visto che il libro è sotto processo negli Stati Uniti; soltanto nel 1968, dopo l'assoluzione di autore ed editore di *Tropico del Cancro*, pubblicato separatamente nel 1967, denunciato e posto sotto sequestro per ordine del Procuratore di Lodi, il libro può circolare senza problemi in Italia. Vengono recuperate le copie stampate nel 1962 ma sono pubblicate con una sovraccoperta completamente diversa, che dice molto su come siano cambiate le cose: una donna nuda, dal corpo roseo, disegnata da Liliana Landi che 'si sdraia' estendendo il proprio corpo dalla prima alla quarta di copertina. Nell'arco di tempo che va dalla prima pubblicazione con circolazione clandestina da parte di Feltrinelli a questa donna che offre sfacciatamente la propria nudità in copertina ci sono stati processi ad altri libri, è andata preparandosi la contestazione giovanile, la liberalizzazione dei costumi sessuali e, nel 1966, si comincia a parlare della legge sul divorzio³²⁶.

Una traduzione deve circolare nell'ambiente culturale in cui va a inserirsi e in questo delicato momento di incontro possono sorgere difficoltà dovute ad aspetti non accettabili per l'ambiente culturale che deve accogliere le riscritture, ma anche legate al fatto che il lessico necessario possa non esistere nella lingua d'arrivo (*engenho*, *sertão*). Forse Bizzarri e Tabucchi hanno dovuto fare i conti principalmente con il secondo problema, mentre Puccini ha dovuto confrontarsi con il primo quando si è trovato di fronte un testo di Amado, scritto in una lingua spesso scurrile, *Capitães da Areia*, da tradurre per una società che censurava severamente tutto quello che poteva essere considerato volgare. La sua scelta di tagliare o comunque mitigare, sia dal punto di vista linguistico che di contenuto, il testo originario, può essere stata dettata dalla consapevolezza che una riscrittura contenente tutti gli elementi diciamo così 'problematici', in un linguaggio inadeguato, avrebbe destinato la traduzione alla morte per censura prima di aver visto la luce negli scaffali di una libreria, o alla messa al bando come letteratura di infimo ordine oppure ancora al rifiuto per la sua volgarità, privandola della possibilità di essere apprezzata per i suoi pregi e gli elementi di interesse letterario e culturale. Un esempio in questo senso può essere rappresentato da quello che succede a Raffaele Crovi dopo la pubblicazione, nel 1959, del suo *Carnevale a Milano*: "[l]a pubblicazione

³²⁶ Per la storia della pubblicazione di *Tropico del cancro* e *Tropico del capricorno* di veda BORGHI, D. "Felicità e vergogna. La società messa a nudo. Su *Tropico del Cancro* di Henry Miller", in CICALA, R., *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, op. cit., 2012, pp. 170-183.

di questo romanzo, con la scena al postribolo, fu il motivo della mia espulsione dall'Università Cattolica. Dovetti andare a laurearmi all'Università di Urbino"³²⁷.

L'amore tra Barandão e Almiro "sulla sabbia della banchina" di Grechi, che traduce molti anni dopo, quando il patronato (Garzanti), la "logica della cultura", il pubblico destinatario, non sono più scandalizzati da certe tematiche e da un linguaggio scurrile e a tratti volgare, non poteva quindi che essere definito e presentato come "innaturale" da Puccini, che doveva confrontarsi con il suo tempo. I termini utilizzati evocano immagini, l'assenza di aggettivi per definire quell'amore in Amado rimandano a una letteratura che sa guardare in faccia la realtà che vuole rappresentare, con tutte le sue sfumature, caratteristiche e problematiche, obiettivo condiviso dai tre autori di cui mi occupo e dalla letteratura regionalista del Nordest degli anni Trenta. La necessità di ricorrere a un aggettivo che evoca un giudizio morale, se non una condanna, nonostante Puccini scelga "innaturale", che risulta essere meno forte di altre possibili opzioni, come "contro natura", per esempio³²⁸, comporta la necessità di un ritocco dell'immagine proposta, che risulta essere più 'accettabile'. Questo aspetto, l'omosessualità, non viene semplicemente 'narrato', insieme ad altri, quali i furti di cui i capitani vivono, come facente parte della 'normalità' di questa infanzia abbandonata; nel passaggio da un continente all'altro, da una cultura all'altra, da una lingua all'altra, cambia di valore, di significato e subisce una censura che ne modifica la valenza: là desiderio ed esigenza di affetto e di calore, qui amore "innaturale".

Gutzkow, che ho già citato precedentemente, parlando della manipolazione del testo *Dantons Tod*, si esprime in termini molto drammatici nel necrologio di Büchner: "[i]l vero Danton di Büchner non vide mai le stampe; ne furono pubblicati solo miseri brandelli, le macerie di una devastazione"³²⁹, ma grazie a quelle macerie lo scrittore è arrivato al pubblico, la stessa cosa si può dire di Puccini sospendendo però il giudizio sulla qualità di ciò che è stato pubblicato e limitandoci magari a dire che tagliato sì, ma accessibile al pubblico italiano che ha così avuto

³²⁷ CROVI, R. *L'immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento* / Raffaele Covi, in dialogo con Angelo Gaccione. Torino: Arago, 2001, p. 30.

³²⁸ "Non naturale, non conforme a quelle che sono, o sembrano essere, leggi di natura [...]. Anche, di atti, azioni o sentimenti che si discostino dal comune modo di agire e di sentire", disponibile in www.treccani.it, accesso effettuato il 03/10/2017.

³²⁹ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 155.

l'occasione di entrare in contatto con la letteratura brasiliana del Nordest degli anni Trenta già nel 1948.

Il traduttore è quindi, senza alcun dubbio, una figura importantissima, che può diventare determinante per quanto concerne la proposta fatta con il libro-archivio tradotto in Italia. Puccini ha unito in sé sia questo 'compito' che quello di critico, divulgatore, mediatore, autore di importanti paratesti³³⁰, come si vedrà quando la riflessione si sposterà sui giornali.

Ma prima di continuare a guardare al contributo dato dai traduttori e mediatori culturali alla presentazione dei romanzi contenuti nel *corpus* al pubblico lettore italiano, mi vorrei soffermare su un'altra figura: l'autore. La domanda è la seguente: i tre scrittori di cui parlo avevano un rapporto, una frequentazione della lingua, della cultura italiana, insomma, dell'Italia? Se sì, come può aver influito questo sulle traduzioni?

Come appare evidente sia dalle lettere che dai giornali che dai ricordi di Amado (mi riferisco a *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*, 1992), lo scrittore aveva intensi scambi con l'Italia ed è stato una presenza importante, che ha sicuramente svolto un ruolo decisivo e attivo quanto all'immagine che della sua letteratura è stata proposta al pubblico italiano. Per quanto concerne invece il rapporto di Lins do Rego con l'Italia, i contatti presi con il Museu José Lins do Rego, Fundação Espaço Cultural da Paraíba di João Pessoa³³¹, nel quale non mi è stato possibile recarmi personalmente, non hanno portato ad alcun risultato, non essendoci una corrispondenza con traduttori o editori italiani. Lo scrittore doveva però nutrire un profondo interesse per la pubblicazione delle proprie opere all'estero, a giudicare dal ricordo di Amado relativo alla traduzione russa di *O Moleque Ricardo*, la cui esistenza Lins do Rego aveva sempre messo in

³³⁰ Basti pensare all'introduzione di *Gabriella garofano e cannella*. Roma: Editori Riuniti, 1984.

³³¹ Nella biblioteca di José Lins do Rego conservata nel Museo a lui intitolato, sono presenti soltanto alcuni titoli italiani, gentilmente indicati dalla Direttrice Carminha Diniz: LINS DO REGO, J. *Fuoco Spento*, Fratelli Bocca Editori; CROCE, B. *Giovanni Pascolé - Studio Critico*, Gius. Laterza & Figli, 1920; NEWMAN, G. E. *Il Cardinale Newman - Sua Vita ed Opinioni Religiose*, Piacenza - Società Editrice Pontremolese, 1909; BARDI, P. M. *Il Magnasco* Empresa Gáfica Ouidor, 1952; *Agenda Enit 1955*, Tipophafic Stamp, 1955; CROCE, B. *La Letteratura Della Nuova Italiana - Saggi Critici - Volume Secondo*, Gius. Laterza & Figli, 1921. Non mi è stato possibile recarmi personalmente a João Pessoa, quindi non so se vi sia una corrispondenza relativa a traduzioni in altre lingue.

dubbio. Una volta riuscito, non senza difficoltà, a procurarsi una copia di un'edizione sovietica del 1940, Amado, appena di ritorno da Mosca, si reca dall'amico che si trova in ospedale:

[h]o con me il libro, il “moleque” Ricardo che parla russo, appena arrivato in Brasile mi comunicano che lo scrittore è in fin di vita, mi precipito all'ospedale, dove trovo al capezzale del malato João Condé. Consegno il volume a Zé Lins, il suo viso si inonda di felicità: ‘È vero, esiste, non ci credevo’. Sfoglia il libro, spia le pagine come per convincersi, il dubbio scompare dai suoi occhi umidi.³³²

Ramos, come Amado, prende attivamente parte al processo di traduzione delle sue opere in altre lingue, come appare evidente dalle lettere conservate nel Fondo a suo nome presso l'IEB di San Paolo. In uno scambio di lettere con Jorge Amado relativo alla traduzione di sue opere destinate a essere pubblicate a Praga, Ramos prende posizione in maniera decisa “esigendo che la traduzione si faccia dal testo portoghese. La traduzione americana è una schifezza. Ho inviato alle persone copie di Angústia, São Bernardo e Vidas Secas”³³³. Fa inoltre riferimento a questa lettera in una missiva del mese successivo in cui ribadisce la propria preoccupazione nei confronti di una traduzione ‘indiretta’:

giorni fa sono stati inviati alcuni libri all'editore di Praga, con la raccomandazione, nel caso fossero accettati, di fare la traduzione dal portoghese. È stupido usare il testo inglese, stravolto come vogliono alcuni agenti americani. Sicuramente il Professor (guarderò nella lettera come si scrive il suo nome) Jaroslaw, intuirà le mie intenzioni nel brasiliano furioso di São Bernardo, l'americano ha rovinato tutto³³⁴.

³³² AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, op. cit., 2011, p. 223.

³³³ “*Exigindo que a tradução se faça do texto português. A tradução americana é uma peste. Mandeí pros homens exemplares de Angústia, São Bernardo e Vidas Secas”.* Lettera da Rio de Janeiro del 23 agosto de 1948, conservata presso l'Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CA-033.

³³⁴ “*Há dias foram para o editor de Praga alguns livros, com a recomendação de, no caso de serem aceitos, fazer-se a tradução do português. É estúpido*

Ramos si occupa in prima persona delle traduzioni delle sue opere in altre lingue, come dimostrano alcune lettere conservate nel Fondo a suo nome dell'IEB, arrivando a proporre il nome di una traduttrice francese di cui ha sentito parlare³³⁵ e a esprimersi, con Knopf di New York nei seguenti termini in merito alla scelta del traduttore e alla traduzione stessa:

[s]ono d'accordo sui termini della proposta e sono profondamente grato a V. E. per i complimenti al romanzo per il desiderio dimostrato di lanciare altri miei libri e per la citata eccezione relativa alla scelta del traduttore. Spetta realmente all'editore scegliere la persona alla quale affidare l'orribile lavoro di passare opere d'arte da una lingua a un'altra³³⁶.

Ribadisce inoltre l'importanza di una traduzione 'di prima mano': "[r]itengo superfluo dire che la traduzione deve essere fatta dal testo in portoghese, le pubblicazioni in altre lingue sono brutte, in alcuni casi deformano completamente l'originale"³³⁷. La traduzione in inglese del

usarem o texto inglês, esculhambado como pretendem alguns agentes americanos. Com certeza o professor (vou ver no cartão como se escreve o nome dêle) Jaroslaw adivinhará na minhas intenções no brasileiro brabo de São Bernardo. O americano estragou tudo". Lettera da Rio de Janeiro del 16 settembre 1948, conservata presso l'Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CA-034.

³³⁵ Lettera da Rio de Janeiro del 26 agosto 1942 diretta alla casa editrice Atlantica, che parla della mediazione del Prof. Paulo Ronai per la pubblicazione di *Angústia*, *Vidas Secas* e *São Bernardo* (Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CA-037).

³³⁶ "*Estou de acordo com os termos da proposta e muito agradecido me confesso a V. Excia. pelos elogios ao romance, pelo desejo que manifesta de lançar outros livros meus e pela exceção mencionada, relativa à escolha de tradutor. Realmente cabe ao editor descobrir a pessoa a quem deve confiar o horrível trabalho de passar obras de arte de uma língua para outra*", lettera da Rio de Janeiro del 28 ottobre 1944 a Mrs. Alfred A. Knopf (Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CA-041).

³³⁷ "*Julgo desnecessário dizer que a tradução deve ser feita do texto português; as publicações noutras línguas são más, algumas vezes deformam completamente o original*", lettera da Rio de Janeiro del 23 agosto 1948 alla Sfinx Publishers, Ltd (Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CA-042).

suo romanzo *Angústia* lo tormenta, si vede dalla preoccupazione che trasuda, in varie lettere, dalle frasi in cui parla di numerosi errori³³⁸ e l'emergenza di evitare il problema in un'edizione successiva. Amado, al contrario, non sembra vivere questo problema della traduzione 'indiretta' con la stessa drammaticità, arrivando anche a proporre che si traduca una sua opera a partire da un'altra traduzione in un'altra lingua. Diversi casi emergono dalle lettere che ho potuto analizzare: a Puccini scrive, a proposito di *Vida de Prestes* e di *Mar morto*: “[c]redo vada bene fare un adattamento del libro per la Biblioteca Economica, e farlo a partire dall'edizione francese. [...] l'edizione di “Mar Morto”. La traduzione potrebbe essere fatta a partire dall'edizione francese” e ancora “[t]i sto mandando per via aerea una copia di “Mar Morto” in portoghese. Nel caso fosse più facile trovare un traduttore dal francese posso mandartelo in francese. Credo che questo sarebbe un buon libro per Einaudi”; preoccupato per il ritardo di Puccini nel tradurre *Jubiabá*, Amado propone, tra le altre cose, nel caso il traduttore non riuscisse a terminare il lavoro, di “fare la traduzione a partire dall'edizione francese”³³⁹. Amado non sembra preoccupato neanche nei confronti di eventuali tagli, dimostrando, in una lettera a Puccini, ancora una volta concernente *Vida de Prestes*, di avere un'idea piuttosto precisa di quello che può incontrare il favore del pubblico europeo: “[s]arà necessario soltanto che ti invii una copia di quelle che ho preparato per le edizioni europee (ho tagliato molte cose, riducendo il libro a 300 pagine, e l'ho aggiornato)”; aggiunge in seguito, in una missiva successiva, “[n]el caso sia ancora troppo lungo, lascio al tuo giudizio quali tagli fare per ridurlo al formato necessario. Mi

³³⁸ Si vedano, a tal proposito, le seguenti lettere: al Sr. Eduardo Mallea, senza data; a Mr. L. C. Kaplan, 15 luglio 1943 (Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CA-065); a “prezado Carter”, da Rio, 12 marzo 1949 Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS FGR-CA-060), solo per fare alcuni esempi.

³³⁹ “*Creio que está bem fazer uma adaptação do livro para a Biblioteca Economica e fazê-la sobre a edição franceza. [...] a edição de “Mar Morto”. A tradução poderia ser feita sobre a edição franceza*”, lettera da Dobris, 2 febbraio 1950; “[e]stou te enviando via aérea um exemplar de “Mar Morto” em portuges. Caso seja mais facil arranjar um tradutor do francês posso mandar-te em francês. Eu creio que esse seria um bom livro para Einaudi”, lettera da Rio de Janeiro del 2 maggio 1955, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini. Corrispondenza con Jorge Amado. “*Faire la traduction sur l'édition française*”, lettera a Einaudi da Dobříš del 15 marzo 1951, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori ed enti stranieri, 1° serie, mazzo 1, fascicolo 28, Foglio 19.

fido di te per questo lavoro”³⁴⁰. L’atteggiamento di Amado è probabilmente dovuto alla consapevolezza che tradurre i suoi romanzi da altre lingue più conosciute del portoghese in Europa fosse quasi necessario, d’altro canto, come dice Paloma Amado:

mio padre ha cominciato a essere tradotto molto presto e in un periodo in cui il portoghese era ancora molto distante dal resto del mondo, molti suoi libri sono stati tradotti in spagnolo e molti libri erano traduzioni a partire dallo spagnolo, traduzione di traduzione³⁴¹.

Non si tratta però di un atteggiamento univoco, Amado, al contrario, in altri casi, come quello che riguarda una specifica parte della traduzione di *Capitães da Areia*, “*Cartas à redação*”, prende posizione in modo diametralmente opposto, insistendo affinché non si proceda con un taglio, come si vedrà in seguito.

Tornando alle traduzioni italiane di Ramos, ho trovato un’unica lettera che ne parla, il cui destinatario è lo stesso scrittore:

[L]’editore Knopf di New York, a cui ci siamo rivolti per sapere se i diritti italiani del Suo romanzo “Anguish” sono ancora liberi, ci consiglia di metterci in rapporto direttamente con Lei. Noi saremmo lieti di poter far pubblicare il Suo romanzo in lingua italiana da qualche editore nostro cliente. Se Lei non ha preso ancora impegni con nessuno per quanto riguarda i diritti italiani, ci mandi, per favore, un esemplare del Suo libro (possibilmente in lingua inglese) e ci indichi quali

³⁴⁰ “*Apenas será necessário que eu te envie um exemplar dos que eu preparei para as edições europeias (cortei muita coisa, reduzindo o livro a 300 paginas e o atualizei)*”, lettera da Roma del 20 de agosto 1949; “[c]aso ainda esteja muito grande, deixo a teu criterio os cortes a fazer para reduzi-lo ao tamanho necessário. Confio em ti para este trabalho”, lettera da Dobříš del 30 novembre 1949 in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini. Corrispondenza con Jorge Amado. Gli aggiornamenti di cui parla sono di tipo politico.

³⁴¹ “*Papai começou a ser traduzido muito cedo e em um período em que o português era uma língua ainda muito distante de todo mundo, então ele teve muitos livros traduzidos pro espanhol e muitos livros que eram traduções a partir do espanhol, tradução de tradução*”, da conversazione con Paloma Amado.

sarebbero le Sue condizioni per la cessione di tali diritti³⁴².

Il documento è a firma del “Dr. Luciano Foà”, (che fonderà la casa editrice Adelphi nel 1962) e il mittente è l’Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) di Milano, fondata dal padre di Luciano Foà, Augusto. La richiesta non deve aver soddisfatto Ramos più di tanto, dal momento che gli viene chiesto di inviare un esemplare in inglese! La mediazione che potrebbe portare Ramos in Italia è svolta da quel Dott. Luciano Foà, che gestirà, poco più di una decina di anni dopo, la cessione dei diritti per *Jubiabá* da Einaudi (di cui è segretario generale dal 1951) a Mondadori³⁴³.

Sempre in relazione a pubblicazioni di traduzioni italiane, in una lettera inviata dalla casa editrice Atlantica, si legge:

[a]ltre opere brasiliane, tra le quali “São Bernardo”, tradotte in vernacolo, saranno a breve incluse dalla ATLANTICA EDITORA nella lista delle sue edizioni. Siamo certi che l’interesse per la letteratura sudamericana, e [??] ormente per quella brasiliana, aumenterà sempre di più e vogliamo, da parte nostra e nella misura del possibile, agevolare la sua diffusione in tutto il mondo tramite traduzioni in francese, inglese, spagnolo e italiano³⁴⁴.

Queste testimonianze lasciano intuire che, se non fosse intervenuta la morte dell’autore, egli avrebbe gestito personalmente i rapporti con

³⁴² Lettera dell’8 agosto 1946. Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CP-014.

³⁴³ Lettera da Milano, 12 giugno 1958, in cui Mondadori chiede una foto di Amado per la copertina. Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza in ordine all’accordo Einaudi Mondadori Saggiatore (20 settembre 1941-16 dicembre 1968), mazzo 7/1/2, fascicolo 8, Foglio 663.

³⁴⁴ “*Outras obras brasileiras, e entre elas o “São Bernardo”, traduzidas em vernáculo, serão brevemente incluídas pela ATLANTICA EDITORA no rol de suas edições. Temos a certeza de que o interesse para a literatura sulamericana, e [??]ormente para a brasileira, há de crescer cada vez mais e pretendemos, de nossa parte, na medida do possível, facilitar a sua difusão no mundo inteiro por meio de traduções em francês, inglês, espanhol e italiano*”. Da Rio de Janeiro, 17 marzo 1945, mittente ATLANTICA EDITORA, Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CP-038.

traduttori ed editori in Italia, vista la sua preoccupazione per le traduzioni delle proprie opere, cui ha avuto accesso, e la sua propria attività di traduttore dal francese e dall'inglese³⁴⁵, attività nella quale emerge la sua pressante attenzione allo stile. Elizabeth Ramos parla di “transcreazione”, a proposito della traduzione *Memórias de um negro*:

[c]ome autore maturo che non si annullava dal punto di vista letterario, nonostante l'apparente disprezzo che dimostrava nei confronti della propria produzione letteraria, è naturale aspettarsi che Graciliano Ramos lasciasse trasparire l'originalità del suo marchio nello svolgere il compito di traduttore. Il lettore si confronta, quindi, con un esempio classico di traduzione come transcreazione. Il Velho Graça ha ricreato un Booker T. Washington con una lingua più incisiva, dal lessico essenziale, semplice e magro, con una sintassi più classica e rigida³⁴⁶.

È ipotizzabile che sarebbe intervenuto, o almeno che avrebbe supervisionato, tanto più che conosceva l'italiano, oltre ad altre lingue, come scrive Marcos Falchero Falleiros nel suo articolo intitolato “Cuore, Graciliano”³⁴⁷. Ramos lascia alcuni indizi in lettere, alla sorella, che

³⁴⁵ Ne parlerò più diffusamente, ora basti ricordare che, come traduttore, Ramos ripropone il proprio stile ‘secco’, essenziale, anche nelle sue traduzioni: *A peste* (Rio de Janeiro: J. Olympio, 1950) da Albert Camus (*La peste*), e *Memórias de um negro* (São Paulo: Nacional, 1940) da Booker T. Washington (*Up from slavery*). Si vedano VEIGA, C. “Graciliano Ramos tradutor de Camus” e RAMOS E. “A leitura do tradutor escritor”, in *Colóquio Graciliano Ramos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, Casa de palavras, 2008, pp. 167-177 e pp. 179-188.

³⁴⁶ “Na qualidade de autor maduro que não se anulava literariamente, apesar do aparente desprezo que demonstrava por sua criação literária, é naturalmente de se esperar que Graciliano Ramos deixasse transparecer a originalidade de sua rubrica na tarefa de tradutor. O leitor se depara, portanto, com um exemplo clássico de tradução como transcrição. O Velho Graça criou um Booker T. Washington com linguagem mais incisiva, de léxico mais despojado, simples e magro, com uma sintaxe mais clássica e rígida”. RAMOS, E. “A leitura do tradutor escritor”, op. cit., 2008, p. 185.

³⁴⁷ FALCHERO FALLEIROS M. “Cuore, Graciliano”, in *XV abralic experiências literárias textualidades contemporâneas*, pp. 6764-6774. Disponibile in www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491574060.pdf, accesso effettuato il 04 novembre 2018. Si veda anche RAMOS, G. *Conversas*,

chiama “Leonor *del mio cuore*”, e a un amico, J. Pinto da Mota Lima Filho: “[c]hiedi se studio ancora l’italiano. No, non studio niente: so già molto, anche di più di ciò che è necessario sapere. [...] Ho qui un manuale di Brunswick, che al momento non mi serve a nulla”, o ancora in espressioni isolate, come “[...] o *Questa o quella* ...”; utilizza l’italiano quando si riferisce a conversazioni avute con una donna per la quale l’amico nutre sentimenti: “[a]bbiamo parlato di vedovanza, nostalgia, cose *del cuore* ...”³⁴⁸. In un’altra lettera, che ha lo stesso destinatario, Ramos si lamenta dei tipografi che rovinano il suo lavoro e porta, come esempio, uno dei casi meno seri:

[s]ono sfortunato, perché tutto quello che produco viene miseramente assassinato dai signori tipografi. Soltanto uno dei miei lavori, qualcosa di simile a un parere critico su *Il cacciatore di smeraldi*, di Carlo Parlagreco, contiene pochi errori, nonostante sia stato rovinato un gioco di parole con cui chiudevo *la cosa*. Ho scritto: “Sì, il signor Carlo *parla greco*” nella pubblicazione è diventato: “Sì, il signor Carlo *parla grego*, ora non esiste *grego* in italiano – esiste greco. Inoltre il Sr. Carlo è Parlagreco e non gli fa piacere che gli cambino il nome”³⁴⁹.

a cura di Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 115, in cui si dice che ha imparato l’italiano da solo.

³⁴⁸ “*Perguntas se ainda estudo o italiano. Não, eu não estudo nada: já sei muito, mais até do que era preciso saber. [...] Tenho aqui um método de Brunswick, que não me serve de nada por enquanto*”; “[f]alamos sobre viuvez, saudades, coisas del cuore ...”. RAMOS G. *Cartas Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 1981, pp. 56, 19, 24 e 26 (lettera da Rio del 10/07/1915, numero 25 *Isto não é arte, é claro, nem mesmo chega a revelar talento – uma certa habilidade, talvez*; lettere da Palmeira, numeri 5, 8 e 9: *Este meu corpo é um saco de moléstias*, del 05/02/1913; *Nunca estive tão burro dell’* 08/02/1914; *O velho Sebastião já mandou quatro vezes que eu largasse isto e fosse fazer a correspondência comercial*, del 18/02/1914). Si riferisce sicuramente a BRUNSWICK H. *Curso de Lingua Italiana - Methodo de Ahn*. Editora: Porto, 1892.

³⁴⁹ “*Eu tenho sido caipora, porque tudo quanto produzo é miseravelmente assassinado pelos senhores tipógrafos. Apenas um dos meus trabalhos, uma coisa parecida com juízo crítico sobre o Il cacciatore di smeraldi, de Carlo Parlagreco, teve poucos erros, malgrado ter sido estragado um trocadilho com que eu fechava o troço. Eu escrevi: “Si o senhor Carlo parla greco” saiu*

Quest'ultimo brano si riferisce a quella che probabilmente, a detta di Falleiros, è "il primo testo di critica letteraria pubblicato da Graciliano Ramos", che riguarda la traduzione italiana de *O caçador de esmeraldas*, di Olavo Bilac, definita una "caricatura dell'opera di Bilac"³⁵⁰. La preoccupazione evidenziata dimostra una sensibilità linguistica, che esula dal semplice discorso dell'errore per concentrarsi sulla perdita di effetto del gioco di parole. Le lettere sono scritte quando Ramos è molto giovane, siamo negli anni 1911-1915, ha circa vent'anni, cosa che dimostra un interesse precoce per l'italiano, che si ritrova anche in tre sue poesie, nel titolo o nell'epigrafe. Si tratta di componimenti scritti sotto pseudonimo, i titoli sono *Partenza* e *Ritorno* e l'epigrafe è quella del sonetto intitolato *Aranha*: "[d]iedi parimenti retta ad un bel ragno / che tappezzava una delle mie pareti. Silvio Pellico – Le mie prigionie"³⁵¹. Il sonetto e l'epigrafe possono essere letti come indizi di una lettura di Silvio Pellico da parte del giovane Ramos, anche se Moacir Medeiros de Sant'Ana non enumera alcuna opera italiana nella rilevazione condotta sulle letture dello scrittore nordestino³⁵². Il libro di Pellico è tradotto in portoghese nel 1917 da José, Ganymédes, mentre la poesia è pubblicata nel 1911³⁵³, Ramos deve

publicado: "Si o senhor Carlo parla grego, ora não há grego em italiano – há grego. Demais o Sr. Carlo é Parlagreco e não gosta que lhe mudem o nome [...]", RAMOS G., Cartas Graciliano Ramos, op. cit., 1981, p. 18 (lettera 4: Santo Antônio é muito nervoso, tem um medo danado de relâmpagos e trovões).

³⁵⁰ FALCHERO FALLEIROS M., "Cuore, Graciliano", op. cit., p. 6767. Ramos entra in merito a questioni tecniche, parlando di metrica.

³⁵¹ Ibidem., p. 6768.

³⁵² Per approfondimenti in merito a questo argomento si veda FALCHERO Ibidem, in particolare le pp. 6767-6769. Nell'articolo, a p. 6771, viene inoltre citato un altro esempio: in un brano pubblicato sul giornale Paraíba do Sul, Ramos scrive: "[s]uponhamos que na tela um casal de namorados esteja atolado no mais agradável 'dolce far niente' deste mundo. 'Dolce far niente' não é, a rigor, a expressão conveniente. Os jovens fazem alguma coisa, fazem ..." ("supponiamo che sullo schermo una coppia di innamorati sia persa nel più piacevole 'dolce far niente' del mondo. 'Dolce far niente' non é, in realtà, l'espressione adeguata. I giovani fanno qualcosa, fanno ..."). Si veda RAMOS, G. *Conversas*, op. cit., 2014, p. 226, in cui si dice che comprava libri in italiano.

³⁵³ Per la poesia si veda FALCHERO FALLEIROS M., "Cuore, Graciliano", op. cit., pp. 6767-6768; l'informazione relativa alla traduzione è invece disponibile in www.dlit.ufsc.br/dicionario/dados_obra.php?obr_id=1177, accesso effettuato il 16 novembre 2018. Si veda anche RAMOS, G. *Conversas*, op. cit., 2014, p. 115, in cui si dice che Ramos ha scritto sonetti in italiano.

quindi aver avuto accesso all'opera in italiano. È inoltre interessante ricordare qui che Pellico è autore di *Le mie prigioni* e, anni dopo, Ramos scriverà *Memórias do Cárcere* (1953).

Il rapporto di Ramos con la lingua italiana è, d'altro canto, un rapporto con la cultura italiana, se “[s]oltanto pochi amici intimi sanno che Graciliano Ramos, quando era ancora a Maceió, studiava molto la lingua italiana. Perché? La risposta che egli stesso ha dato potrà sorprendere: per leggere Dante”³⁵⁴. Probabilmente, però, visto che la prima traduzione in italiano di un suo romanzo, *Angoscia*, viene pubblicata da Fratelli Bocca di Roma solo nel 1954, un anno dopo la morte dell'autore, avvenuta appunto nel 1953, quel contatto con la ALI di Milano dell'8 agosto 1946, documentato dalla lettera che ho citato, non deve aver avuto come seguito un rapporto diretto tra Ramos e Foà. La ricerca presso la casa editrice Fratelli Bocca non ha dato risultati in quanto è stata acquisita dalla Libreria Bocca di Milano nel 1979 (dalla famiglia Lodetti), i cui responsabili non sono a conoscenza dell'esistenza di archivi con materiale documentario relativo all'attività della casa editrice. Ho trovato però un indizio importante quanto al rapporto di Ramos con l'italiano nella Biblioteca dell'IEB – USP di San Paolo: un'edizione della traduzione italiana *Angoscia*, che interessava a Foà, con dedica alla Signora Ramos scritta nella stessa lingua e firmata Cesare Rivelli, datata 1955, quindi due anni dopo la morte dello scrittore³⁵⁵:

³⁵⁴ “*Só poucos amigos íntimos sabem que Graciliano Ramos, quando ainda em Maceió, estudava muito a língua italiana. Para quê? A resposta que ele próprio deu, certa vez, surpreenderá: para ler Dante*”. LEBENSZTAYN, I. “Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro”, in *Estudos avançados*, vol. 26 no. 76 São Paulo, set./dez. 2012, p. 240. Disponibile in <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142012000300023>, accesso effettuato il 29 marzo 2017. Quanto a Dante si veda anche RAMOS, G. *Conversas*, op. cit., 2014, p. 221 e p. 208, in cui Ramos manifesta la sua ammirazione per Boccaccio e altri italiani del Rinascimento.

³⁵⁵ Il volume è conservato presso la Biblioteca dell'IEB – USP di San Paolo, mi è stato permesso di fare le fotografie: immagini 26 e 27.

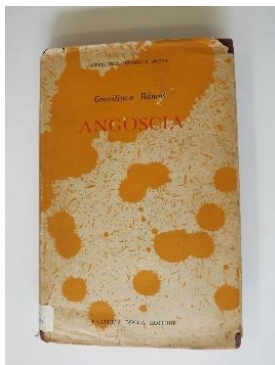


Immagine 26: *Angoscia* (1954),
copertina

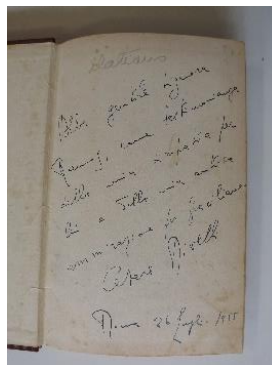


Immagine 27: *Angoscia* (1954), dedica
in italiano

Il fatto che Rivelli, che è stato redattore di politica estera de *Il Giornale d'Italia* di Buenos Aires, del *Fanfulla di San Paolo*, del *Nuova Italia* di Porto Alegre, oltre ad aver collaborato con altre testate italiane, si rivolga alla moglie dello scrittore in italiano, credo possa essere testimonianza che la lingua fosse presente nella casa di Ramos. Proprio in Argentina, a Buenos Aires, a cura di Benjamín de Garay, vengono pubblicati alcuni dei racconti di *Vidas Secas*³⁵⁶. La dedica dice “[a]lla gentile Signora Ramos, come testimonianza della mia simpatia per lei e della mia antica ammirazione per Graciliano”, lasciando immaginare un rapporto di conoscenza, se non una frequentazione, e sicuramente una stima consolidata nei confronti dello scrittore. Non è dato sapere con certezza che tipo di relazione ci fosse, non ho trovato notizie nelle lettere, ma sicuramente una conoscenza deve esserci stata. Esiste, inoltre, un testo intitolato *Professores improvisados*³⁵⁷, nel quale lo scrittore nordestino disegna il ritratto di quello che può essere il professore di quasi tutte le città dell’interno, *sertanejo*, che fa lezione sostanzialmente non spiegando ciò che dovrebbe e racconta di essersi assimilato a questo “[m]usico de sete instrumentos” per motivi economici, in un momento della sua vita,

³⁵⁶ Si veda MOACIR MAIA, P. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de garay e Raúl Navarro*, op. cit., 2008.

³⁵⁷ RAMOS, G. “Professores improvisados”, in *Revista de Ensino, Órgão Oficial do Departamento Geral da Instrução Pública de Alagoas*. Maceió: Imprensa Oficial, ano III, n. 17, p. 44, set./out. 1929. Il testo si trova nel libro: *Viventes das Alagoas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, pp. 147-149. Disponibile anche in <http://memoria.bn.br/DocReader/761559/859> e <http://memoria.bn.br/DocReader/761559/860>, accesso effettuato il 29 marzo 2017.

diventando insegnante di italiano. Nel simpatico racconto Ramos afferma che, per parlare italiano, “[*é*] só arrumar no fim das palavras one ou ine” (“basta solo aggiungere *one* o *ine* alla fine delle parole”), riferimento che lascia intendere che, nel racconto, ci sia del vero.

Anche la presenza in Italia, o, quanto meno in Europa, documentata per Amado e Ramos, deve sicuramente aver avuto un ruolo determinante nella divulgazione delle loro opere³⁵⁸. Al di là della parte attiva che ognuno dei tre autori può aver avuto nel portare la propria opera in Italia e mediarne l'introduzione nel panorama letterario tramite la traduzione, le lettere che ho avuto modo di leggere testimoniano un reciproco intervento nella divulgazione delle proprie opere all'estero, ne può essere un esempio la lettera della Sfinx Publishers, Ltd:

[c]aro Sig. Ramos, durante la sua permanenza a Praga il Sig. Jorge Amado ha avuto la cortesia di darci il suo libro ANGUSTIA e il suo indirizzo a R. J. Siamo decisi a pubblicare la traduzione in ceco di questo libro. Siamo abbastanza certi che eserciterà sui lettori cechi lo stesso fascino che ha esercitato la traduzione inglese. [...] P.S: in allegato trova la raccomandazione del Sig. Amado³⁵⁹.

Si tratta di ragnatele che tengono insieme scrittori legati tra di loro da un sentire comune anche fuori dal loro paese.

Un'immagine simile è quella che si forma quando si entra in contatto con gli scritti di alcuni intellettuali che hanno svolto un

³⁵⁸ Le lettere, per esempio, testimoniano di tali viaggi compiuti dai due scrittori; si veda per esempio, per Ramos, la lettera del 1 maggio 1952 da Mosca indirizzata a Clarita, Luíza e Ricardo, che racconta il suo viaggio a Dakar, Lisbona, a Parigi (dove dice di aver incontrato Jorge Amado e altri brasiliani comunisti), Bruxelles, Praga, Minsk. Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CA-024.

³⁵⁹ “*Dear Mr. Ramos, during his stay in Prague Mr. Jorge Amado was kind enough to give us your book ANGUSTIA and your adress in R.J. We are decided to publish the Czech translation of this title. We are pretty sure that it will have the same appeal with Czech readers as it had in the English translation. [...] P.S: Attached to this letter please find Mr. Amado's recommendation*”. Lettera del 13 luglio 1948, arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CP-047. Si veda anche, per esempio, la lettera di Serafín J. García del 3 agosto 1943 da Montevideo, arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CP-048.

importante ruolo di mediazione culturale della cultura e della letteratura brasiliana in Italia; mi riferisco a Stegagno Picchio, Jacobbi e Ungaretti. Mi piace proporli come un gruppo perché, leggendo alcuni loro contributi che riguardano il Brasile, ci si accorge che di questo paese viene presentata, al pubblico italiano, un'immagine abbastanza diversa da quella assai diffusa e stereotipata con la quale è facile scontrarsi. Parlo di come viene presentato il Brasile, ma questo inevitabilmente influisce anche sulla letteratura brasiliana che si propone in Italia. Quello che intendo dire è che quando la cultura brasiliana entra nel panorama culturale italiano, in una qualunque forma, lascia tracce, segni, che, sommandosi tra di loro, talvolta sovrapponendosi, alcuni oscurando altri, concorrono a crearne un'immagine. Ecco allora che il fatto che Jacobbi si occupi molto di teatro brasiliano e lo presenti in Italia con un volume dal titolo esplicito *Teatro in Brasile*³⁶⁰, fa sentire la sua azione anche sulla letteratura brasiliana proposta in Italia, anche grazie agli importanti testi sul Brasile e sulla cultura brasiliana che precedono la seconda parte dedicata specificamente al teatro. Questo libro, come anche altri suoi contributi, come per esempio articoli di giornale, diventano importanti paratesti per le traduzioni che compongono il *corpus*, epitestati che forniscono una chiave di lettura interessante.

Ruggero Jacobbi ha infatti un ruolo più diretto di quanto si possa pensare a prima vista nella formulazione della proposta letteraria 'letteratura regionalista brasiliana del Nordest degli anni Trenta' fatta in Italia, pur non intervenendo sempre direttamente in merito alle traduzioni dei romanzi che compongono il *corpus*³⁶¹ e non avendone tradotto alcuno. È indubbiamente una figura di grande importanza per quello che riguarda la divulgazione della cultura brasiliana in Italia, motivo per cui non si può non considerarlo come uno degli 'attori' protagonisti di quell'incontro tra i due paesi, Italia e Brasile, che è alla base delle mie riflessioni. Non a

³⁶⁰ JACOBBI, R. *Teatro in Brasile* [edizione anastatica]. Trento: La Finestra, 2004.

³⁶¹ È stato però autore di traduzioni in italiano di altre opere, per esempio *Invenzione di Orfeo* di Jorge de Lima, a cura e traduzione di Jacobbi, Roma: Abete, 1982, definita da Machiedo "tra le maggiori imprese poetiche italiane del '900 nel campo della traduzione", in MACHIEDO M. "Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi". In DOLFI, A. (a cura di) *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio. Firenze, 23-24 marzo 1984*. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, p. 79. Ha inoltre scritto, sempre per portare un esempio, la presentazione per *Due storie del porto di Bahia*, traduzione italiana (di Mario Sciara per Nuova Accademia, 1963) dell'opera *Os velhos marinheiros. Duas historias do cais da Bahia* di Amado.

caso lo definisco ‘attore’, dal momento che, come ho già detto, di teatro si occupa per tutta la vita, di quello italiano, e anche di quello brasiliano. È stato un intellettuale attivo in moltissimi ambiti, critico, poeta, docente, traduttore, narratore, saggista, regista, collaboratore di riviste letterarie, come si può notare quando si comincia a ‘curiosare’ tra i documenti contenuti nel Fondo che porta il suo nome, conservato nell’Archivio Contemporaneo Bonsanti, costituito presso il Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze, cui ho potuto avere accesso. Per Jacobbi il Brasile non è stato solo un interesse, è stato un’esperienza di vita, il valore aggiunto contenuto nei suoi scritti è la testimonianza diretta, le informazioni provengono da un’osservazione, da un’esperienza vissuta, che poco lascia alla citazione bibliografica di altri per basarsi su ciò che ha potuto vedere ed esperire in prima persona. Ha avuto la possibilità e il desiderio di ‘far sua’ una cultura altra, “sino a farne una componente imprescindibile della propria storia artistica ed umana e soprattutto della sua quotidianità linguistica”, come afferma Stegagno Picchio³⁶². Grazie alla capacità di vivere il Brasile in questo modo così profondo, consapevole, Jacobbi ha potuto creare, si potrebbe dire, le condizioni, una sorta di cornice, all’interno della quale poter realizzare un incontro tra i propri connazionali e il Brasile, la sua letteratura, il suo teatro, la sua cultura. Nello scritto *Immagine del Brasile*, contenuto nel primo volume pubblicato in Italia dopo i quattordici anni trascorsi dall’altra parte dell’oceano³⁶³, Jacobbi presenta al pubblico italiano un’immagine, una testimonianza visuale del paese, scritto

che i più vecchi di noi ricordano non come conferenza, ma come vera inscenazione realizzata nel 1961 al Teatro Club di Roma e poi subito pubblicata dal Columbianum di Genova e dal Teatro Club di Roma come parte di un opuscolo, sempre a cura di Jacobbi, intitolato *Avventura nello Spettacolo*³⁶⁴.

Questa la cifra della visione del Brasile da parte di Jacobbi, come se, da uomo di teatro quale era, riuscisse a ‘mettere in scena’ le impressioni causategli dall’incontro con il nuovo paese, attraverso una lingua ricca di iperboli, confronti e metafore che ricordano proprio quella che può essere la comunicazione di una scoperta; il tutto accompagnato

³⁶² JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. X.

³⁶³ Mi riferisco a *Teatro in Brasile*.

³⁶⁴ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. V.

però (come afferma Stegagno Picchio) dalla capacità didascalica e didattica del professore comunicativo che è stato³⁶⁵. La grandezza di quello che può essere considerato un continente emerge violenta e prorompente dalle sue parole:

[s]ulla carta geografica il paese è grande da impazzire. Ma anche nella mente, nella coscienza, nel ricordo. Nemmeno nel più raffinato appartamento di Copacabana, nel più lucente ufficio di São Paulo, si può fare a meno di sentire il ronzio, lo sciacquío, lo stormire di questa immensa massa territoriale intorno a noi. Una gran selva viene ad allacciarci i piedi, i fiumi sgorgano nel nostro sguardo, tutto ruggisce e muggisce addosso all'uomo e contro l'uomo. E i cieli s'aprono deserti, sterminati, sulle nostre teste, da Nord a Sud³⁶⁶.

Sono parole ricche di sensazioni, visive, uditive, che ricordano, in questo senso, la lingua soprattutto di Amado, ma anche quella di Ramos e Lins do Rego, ricca di richiami al paesaggio, alla natura presente sempre e violentemente, direi. C'è una personalizzazione della natura aggressiva, che "allaccia i piedi" all'uomo, dell'ambiente che "ruggisce e muggisce addosso all'uomo e contro l'uomo" e un'identificazione tra uomo e natura espressa da "fiumi sgorgano nel nostro sguardo"; sembra di vedere i piedi deformati dal frutto del cacao dei personaggi di Amado, o la magrezza di quelli di Ramos, che di fatto è aridità psichica e fisica, oppure i personaggi appiccicosi e frustati dalla fatica del lavoro attorno alla canna da zucchero di Lins do Rego. Anche quei cieli che "s'aprono deserti, sterminati, sulle nostre teste" ricordano il cielo di *Vidas secas*, realmente deserto, come la *caatinga*, nel quale domina il sole implacabile che tutto inaridisce. Stegagno Picchio parla di una prosa barocca, come barocco può essere definito il Brasile, proprio a causa del suo paesaggio scosceso e perché "nato alla letteratura e alla creazione artistica in epoca barocca"³⁶⁷. In effetti come non pensare anche alla drammaticità dei personaggi usciti dal genio di un artista come Aleijadinho, incarnazione di una sofferenza, già nella sua stessa persona, a livello fisico e psichico, che è l'eco di quella

³⁶⁵ Ha insegnato Letteratura Brasiliana al Magistero di Roma dal 1973 e, dal 1980 come titolare di cattedra. JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. VI.

³⁶⁶ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. 7.

³⁶⁷ Ibidem, p. VI.

degli schiavi che hanno di fatto contribuito a dare vita alle città coloniali in cui l'artista ha espresso la propria arte, in un tipo di società che rimanda a quella del Nordest degli anni Trenta, in cui, sostanzialmente, nulla è cambiato? Dell'artista di Ouro Preto Jacobbi dice:

[a] Congonhas do Campo la grandezza dell'Aleijadinho, con le sue statue di profeti biblici, vince la stessa vastità del cielo, blocca lo spazio e lo fa ruotare nella direzione che pare a lui: Bernini storpio e pazzoide, con un ramo di Michelangelo³⁶⁸.

Un Brasile, quello di Jacobbi, che trova riscontro in quello di Ungaretti, anche lui mediatore importantissimo della cultura brasiliana in Italia e viceversa, anche lui con un'esperienza di vissuto importante in Brasile, dove soggiornò dal 1936 al 1942 e accettò la cattedra di Letteratura italiana presso la USP (Universidade de São Paulo). Dalle pagine del poeta emerge un paese in cui:

c'erano romanzieri, e mi basti nominare Linz de Rego [sic]; c'erano poeti, e mi basti nominare Mario de Andrade; c'erano pittori, e mi basti nominare Portinari; c'erano musicisti, e mi basti nominare Villa Lobos, c'erano storici originali; c'erano, e mi basti nominare Gilberto Freyre, straordinari studiosi di tradizioni etniche, le più varie, le più incredibilmente liriche e epiche nei loro bruschi e sofferti incroci che tutte le rinnovavano e le portavano a percorrere, dal momento primitivo all'attuale, in un'illusione stupenda, un'infinita strada; c'era un territorio immenso dell'umano linguaggio che da tradizioni indie, europee, africane traeva una sintesi già mirabile³⁶⁹.

In queste righe di Ungaretti c'è un Brasile che non ha bisogno di fare riferimento a stereotipi; tra gli scrittori ricorda "Linz de Rego", ma anche Gilberto Freyre e la caratteristica che definisce profondamente il Brasile, la sua cultura ricca di incroci e "un territorio immenso dell'umano

³⁶⁸ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, pp. 11-12.

³⁶⁹ "Brasile", in MONTEFOSCHI P. (a cura di) *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, p. 455.

linguaggio che da tradizioni indie, europee e africane traeva una sintesi già mirabile”; tra le righe è come se citasse anche Amado quando fa riferimento al meticcio culturale. Subito dopo inserisce tutto questo nel Brasile che tanto profondamente conosce:

[c]’era di più, c’era la ragione che faceva di quegli scrittori e artisti e studiosi brasiliani, autori d’opere tanto singolari e che tanto mi seducevano: c’era la natura vergine, spaventosa, grandiosa, imponente, ermetica, colma di prodigi, e le stava di fronte l’uomo civile, con le sue remote e incessantemente rianimate civiltà, l’uomo che si sentiva, di fronte a quel terrore e a quella magnificenza di foreste e di fiumi, un minuscolo nulla anche se armato d’una potenza di dominio sulla natura, dovuta ai mezzi fornitigli dalla sua scienza in vertiginoso sviluppo, ormai più forti di lui³⁷⁰.

La necessità del vedere gli scrittori e gli artisti nel rapporto, o meglio vincolo profondo, che li lega al paese di cui sono culturalmente figli emerge con forza da queste righe ed è sintomo di uno sguardo capace di cogliere quello che caratterizza i tre scrittori nordestini degli anni Trenta. La natura possente, drammatica, capace di schiacciare l’uomo anche quando è dotato di mezzi “in vertiginoso sviluppo”, figuriamoci quando l’uomo questi mezzi non li ha, come nel caso della maggior parte dei personaggi dei romanzi del *corpus*. È anche il paese che gli ha fatto capire il Barocco, “che tanto tormento dà, da lunghi anni, alla mia ispirazione e alla mia tecnica espressiva”, e che è frutto di uno scontro, che diventa cifra ontologica del Brasile in cui ha capito:

il valore di urto che era nel Barocco, e perché tra innocenza e memoria e tra natura e ragione l’incontro dovesse sempre manifestarsi violento, e l’ho capito, devo riconoscerlo, più contemplandone il cielo e il paesaggio, viaggiandoci e leggendone gli scrittori, più conoscendovi, in quei luoghi, in quel quadro, faccia a faccia la Morte mentre infuriava inesorabile sulla creatura umana che mi era più cara, che ammirandone le chiese a Bahia o

³⁷⁰ “Brasile”, in MONTEFOSCHI P. (a cura di), *Giuseppe Ungaretti. Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., 2000, p. 455.

a Minas, chiese che pure sono incarnazioni bellissime del Barocco³⁷¹.

In queste righe c'è il poeta, con il tormento tutto suo relativo al suo fare poesia, c'è l'uomo che ha perduto in questo paese il figlioletto Antonietto, "la parte più pura" di lui, c'è il letterato conoscitore di un paese giovane, enorme, che sprigiona forze che, scontrandosi, producono arte, un'arte frutto di urto appunto, di dolore, come nel caso di Aleijadinho,

lo scultore-architetto, il Michelangelo mulatto, mutilato delle mani dalla lebbra, e che scolpiva facendosi legare ai moncherini scalpello e mazzuolo? Può esserci un'arte più sconvolta dal vento del Barocco, più travolta dalla disperata speranza, di quella che s'agita nei suoi Profeti?³⁷²

Lo scontro è con la natura, ma anche tra culture:

[i]l Brasile è un Paese dove l'uomo oggi ancora si trova a contrastare con la natura allo stato vergine, è uno di quei Paesi della scoperta dell'America i cui contrasti con lo spirito occidentale contribuirono a suggerire le forme del Barocco e resero popolare nella poesia d'allora, Polifemo. [...] Come può vedersi a Bahia e a Minas, il Barocco è lotta col gigante più immediata, più a corpo a corpo che in altri momenti della storia³⁷³.

I romanzi nordestini degli anni Trenta si ritrovano a pieno titolo in questo paese, ci si rintraccia la natura potente e tremenda delle piantagioni di cacao, dell'*engenho*, della *seca*, ma anche il tipo di società che nasce, nel Nordest, da quell'incontro-scontro tra culture, quella dei colonizzatori e quella degli indios ma anche degli schiavi africani, da cui è nato il meticcio etnico e culturale, le sue dinamiche, che sono le trame del

³⁷¹ MONTEFOSCHI P. (a cura di), *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., 2000, pp. 455-456.

³⁷² "Brasile", in MONTEFOSCHI P. (a cura di), *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., 2000, p. 456.

³⁷³ 'Siciliana' di Murilo Mendes [1959]" in DIACONO M. e REBAY L., (a cura di) *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p. 703.

tessuto narrativo che dà vita a *San Bernardo*, ad *Angoscia*, ma anche ai romanzi che hanno come scenario Salvador. Un'immagine vissuta, esperita del Brasile, diventato per Ungaretti "Patria umana"³⁷⁴. Un barocco che si presenta anche in altra forma, come dice Giovanni Ricciardi a proposito di Amado: "la scrittura lussureggiante, voluttuosa e sensuale; lo stile dissoluto e barocco in linea e assai aderente alle storie narrate lo dicono scrittore grande, contador de histórias magnifico, brasiliano e universale allo stesso tempo"³⁷⁵.

Nella Presentazione del libro di Jacobbi *Teatro in Brasile* Stegagno Picchio, riferendosi al testo in questione ma anche alle conferenze tenute dallo studioso sul Brasile, si esprime in termini di presentazione di un'immagine, di "testimonianze della sua scoperta del Nuovo Mondo" in cui c'è

una coinvolgente vitalità, un calore comunicativo che [...] non può non ricordare la magia di quelle sue conferenze-lezioni in cui tutto un pubblico fino a poco prima estraneo si trovava improvvisamente e collettivamente coinvolto come in uno spettacolo teatrale destinato a marcarlo poi per tanto tempo negli anni".³⁷⁶

In queste parole c'è già la misura del ruolo di mediazione culturale svolto da Jacobbi nei confronti dei due paesi, Italia – Brasile, dal momento che, se è vero che ha portato il Brasile in Italia, ha anche percorso la direzione opposta, facendo arrivare il teatro italiano in Brasile e avendo parte attiva al momento di *Renovação* del teatro brasiliano, ma contribuendo anche, con l'aiuto di Amado³⁷⁷, a divulgare in traduzione la letteratura italiana oltre oceano. Jacobbi descrive il Brasile evidenziandone i diversi, molteplici aspetti e termina con un'affermazione che è un nodo centrale della mia riflessione, "[e]ppure è

³⁷⁴ "Brasile", in MONTEFOSCHI P., (a cura di), *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, op. cit., 2000, p. 454.

³⁷⁵ RICCIARDI G., "I romanzi dell'allegria, i romanzi della passione di un grande 'contador de histórias' baiano e universale", in *Letterature d'America. Rivista trimestrale. Brasiliana*. Anno IX, n. 40, Roma: Bulzoni Editore, 1990, p. 23.

³⁷⁶ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. V.

³⁷⁷ Il carteggio tra Puccini e Amado conservato presso l'ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini e presso la Fundação Casa de Jorge Amado di Salvador restituisce molte notizie in merito all'attività di divulgazione della letteratura italiana in Brasile frutto della collaborazione dei tre intellettuali.

tutto Brasile: ed è solo Brasile”³⁷⁸, riassumendo in poche parole un grande problema: la traduzione italiana porta al lettore questa diversità? Riesce a svincolare il lettore dall’immagine di Brasile come calcio, samba e sensualità e la letteratura brasiliana come espressione di tutto questo? Perché il problema è che il Brasile è anche tutto questo, ma tutto questo è espressione di una cultura che ha radici profonde e che è il risultato di un sentire, di una storia, oltre che una modalità di espressione, basti pensare proprio al samba di Noel Rosa, che non è visibile a uno sguardo superficiale. Sicuramente Jacobbi, come anche Ungaretti, attraverso la loro testimonianza, creano le condizioni necessarie, l’ambiente adeguato per l’incontro di un ipotetico lettore italiano con la letteratura regionalista del Nordest degli anni Trenta, lo aiutano a costruire un orizzonte di attesa che difficilmente verrà deluso. Il Nordest che Jacobbi presenta al lettore del suo testo sul teatro è “la patria della miseria e del dolore, col sole che spacca davvero i sassi, ed uomini consunti dalla loro magrezza, aggrappati al destino con un’arida dignità senza pace”³⁷⁹, come non percepire la violenza e la forza della natura brasiliana di cui parla Ungaretti e come non avere un’immediata immagine mentale di Fabiano e della sua povera famiglia? Il lettore italiano, quando legge la descrizione che Jacobbi fa di Bahia,

a Salvador il negro ha lasciato il suo segno di antichissima civiltà, di musica e di religione. [...] Le chiese cattoliche si confondono col ritmo notturno del *candomblé*, evocazione degli assurdi protettori acquattati nell’ombra della natura. Il mare si porta via le *jangadas* [...] ³⁸⁰,

è già immerso nel mondo di Jubiabá, dei capitani della spiaggia, di Guma, Livia e di molte altre creature di Amado.

Negli anni immediatamente successivi al ritorno in Italia di Jacobbi, il pubblico lettore italiano ha già avuto modo di avvicinarsi alla letteratura brasiliana, nella fattispecie del Nordest degli anni Trenta, grazie alle prime traduzioni dei romanzi di Amado, Ramos e Lins do Rego³⁸¹, che vengono presentati nella prima parte del libro sul teatro, *Immagine del Brasile*, come quando parla della “prosa, apra [sic],

³⁷⁸ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. 9.

³⁷⁹ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. 8.

³⁸⁰ JACOBBI, R., loc. cit.

³⁸¹ Nel 1952 *Jubiabá e I banditi del porto*, nel 1954 *Angoscia*, nel 1956 *Fuoco spento*, nel 1958 *Mare di morte*.

verghiana, di Graciliano Ramos”³⁸² ricorrendo, come spesso fa, didatticamente, al confronto con qualcosa di noto. Il riferimento all’Italia, il confronto con qualcosa di italiano è una strategia che Jacobbi adotta spesso, anche nella descrizione delle città, per esempio, espediente efficace per avvicinare il lettore italiano a qualcosa di molto lontano che può diventare, così, meno distante³⁸³. Particolarmente interessante, in questo senso, il paragone tra le *favelas* (oggi *comunidades*) di Rio de Janeiro e alcuni rioni romani: “

[p]iù su, tutt’intorno, sulle colline, si arrampicano le inverosimili catapecchie dei miserabili. Hai sempre l’impressione che un giorno o l’altro verranno giù e faranno piazza pulita. Come se ogni rione romano ci avesse una Pietralata o un Quarticciolo accampato sopra la testa”³⁸⁴.

Come non pensare, nello stesso momento, ai capitani di Amado e ai “ragazzi di vita” di Pasolini, accostamento che si ripropone, nelle parole di Stegagno Picchio, che così parla del capo del gruppo: “[a]l raggiungimento della maturità, troveremo Pedro Bala stivatore di navi sulla rena che aveva assistito alle sue imprese di ragazzo di vita”³⁸⁵ e che unisce Amado e Pasolini nell’esperienza del processo subito dai rispettivi romanzi?

Gli autori del *corpus* sono introdotti da Jacobbi come rappresentanti di un momento importante della letteratura brasiliana:

[i]l romanzo riceve un impulso di violenta poesia regionale dai nordestini: José Lins do Rego, evocatore delle terre della canna da zucchero, sempre incerto fra realismo e psicologismo, ma soprattutto plastico; Jorge Amado, enorme vena lirico-epica, che dal paese del cacao scende in piazza a gridare le rivendicazioni del sottofondo sociale, in una prosa che vuol esser musica e che ha rotto tutti i ponti col portoghese classico;

³⁸² JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, pp. 18.

³⁸³ Anche nelle pagine dedicate alla storia del teatro brasiliano (seconda parte).

³⁸⁴ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. 10.

³⁸⁵ AMADO J. *Amado Romanzi*, vol. 1 (a cura di Paolo Collo). Milano: Mondadori, 2002, p. XLI.

Graciliano Ramos, il più coerente ed elaborato di tutti, asciutto fino al monosillabo [...]»³⁸⁶.

Jacobbi vede, negli anni Trenta, un momento importante per la cultura brasiliana, un momento di scoperta del “segreto del Brasile”³⁸⁷, dal punto di vista della storia, della sociologia, della lingua, e afferma che

[l]’ultimo colpo alla lingua materna sarà dato da Guimarães Rosa, col suo mimetismo narrativo tra dialettale e joyciano. Ora, davvero, il portoghese è superato, e il provincialismo d’una cultura d’importazione comincia ad essere vinto. Gli anni dal ’30 al ’40 sono gli anni dell’ossessione sociale, qui come negli Stati Uniti: gli anni della pressione culturale della sinistra [...]»³⁸⁸.

La visione di Jacobbi è precisa, ricorda le parole di Candido, che vede in questi anni un importante momento di presa di coscienza di se stesso per il Brasile, come se gli stessi brasiliani imparassero a vedersi e a vedere, conoscere, il proprio paese in tutta la sua ampiezza, varietà e ricchezza, soltanto che, nella sua visione, il Brasile non ha problemi di razza; parlando del meticcio culturale da cui è composta la società brasiliana dice infatti: “tutti questi per il brasiliano sono problemi di nazione, di lingua, magari di religione, mai di razza. Nessuno osserva il colore dell’altro. In nessun paese occidentale il negro è più radicalmente cittadino di qui”³⁸⁹. Si tratta di una posizione non condivisa da Candido, che vede nei romanzi degli anni Trenta il primo reale momento di confronto con quella che è la vita di un nero e, evidentemente, nemmeno da Amado, che, nelle sue opere, affronta il discorso legato al meticcio ma anche al razzismo, due aspetti di una stessa realtà. Jacobbi ne parla nel libro *Teatro in Brasile*, pubblicato nel 1961, ma Amado riprende l’argomento in modo significativo nel 1969 con *Tenda dos Milagres*.

Jacobbi offre poi al lettore italiano un’immagine che questi, in generale, molto probabilmente non conosce in tutta la sua gravità: la siccità, descrivendola così:

³⁸⁶ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, pp. 21-22.

³⁸⁷ Ibidem, p. 22.

³⁸⁸ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004.

³⁸⁹ Ibidem, p. 23.

[t]utti gli anni, quando questo flagello comincia nel Nordest, un esercito di miserabili si butta verso il Sud: sono *retirantes*, famiglie intere che spesso sordidi intermediarii riescono ancora a comprare e vendere come schiavi, spinti dalla fame, esposti a tutte le malattie, povera carne bianca in cerca delle città. I governi impazziscono per trovare un rimedio. Qualcosa si è già fatto, ma il più resta da fare³⁹⁰.

Si tratta di righe che riescono a restituire a pieno la criticità e la crudeltà di quello che, sinteticamente, si può definire *seca*, dove il termine rimanda a situazioni, ambienti, realtà, vite tragiche, come quelle di Fabiano e della sua famiglia, raccontate da Ramos; Jacobbi fornisce uno strumento che si avvicina molto ai paratesti di Bizzarri e di Ciacchi, di cui dirò più diffusamente. Il lettore italiano che si avvicini a *Vidas secas* dopo aver letto le parole di Jacobbi sarà, anche in questo caso, sicuramente in grado di collocare la storia narrata in un ambiente naturale, sociale e culturale che è molto vicino a quello descritto da Ramos, si tratta della possibilità di collocare un'opera nel contesto dal quale essa emerge, condizione ancora più importante per gli autori del Nordest degli anni Trenta, tanto legati al territorio di cui raccontano. Una mediazione del genere implica una conoscenza approfondita del microcosmo di cui si parla, frutto di un'esperienza di vita che Stegagno Picchio così descrive:

immediata integrazione di questo veneziano cittadino del mondo in quel continente Brasile che sarebbe diventato la sua seconda patria. Meglio, si sarebbe mutato nella sua 'matria', un neologismo inventato nel Seicento dei gesuiti dal lusobrasiliano Antônio Vieira, che ben sapeva come il padre sia quello che ci segna col nome, la madre quella che ci dà la lingua. Bilingue, nel senso più esteso della parola, Ruggero divenne in effetti a partire da quegli anni Quaranta in cui ebbe inizio la sua avventura brasiliana. [...] E Ruggero Jacobbi aveva fagocitato, mangiato ritualmente il Brasile, lingua e costumi, come l'indio divora il nemico che teme e onora, per acquisirne le virtù³⁹¹.

³⁹⁰ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, pp. 23-24.

³⁹¹ STEGAGNO PICCHIO, L. "Ruggero Jacobbi: un'avventura nel Novecento brasiliano". In DOLFI, A. (a cura di) *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti*

Un'immagine che rimanda all'idea dell'*antropofagia* modernista, la stessa che si ritrova, anche se il tono non è così feroce, nelle parole di Adonias Filho, che dice di seguire il prezioso lavoro di Jacobbi a favore della letteratura brasiliana, in quanto lo riconosce come brasiliano³⁹²; parole in cui c'è tutta la misura della 'doppia cittadinanza culturale' di Jacobbi, considerato, da un brasiliano, come proprio connazionale, in un riconoscimento che esige una conoscenza profonda, si potrebbe dire quasi viscerale, intima, del paese di adozione.

Dicevo del samba; anche quando affronta quello che sicuramente è uno degli stereotipi dominanti legati al Brasile, lo fa in modo molto attento: sa che lo straniero che arriva in Brasile è invaso da un'ondata di musica ovunque si trovi, ma sa anche che, probabilmente, non è in grado di capirne la grande importanza culturale e allora la spiega nel suo testo sul teatro. Racconta la grande varietà della musica brasiliana e dello stesso samba, ne mette in evidenza l'enorme importanza a tutti i livelli della società e si scaglia contro un errore insito in uno degli stereotipi più forti legati al Brasile: "[c]hi è stato il criminale che l'ha ribattezzato, in italiano e in francese, 'la samba'? Non si cambi il sesso impunemente a un ragazzaccio di strada così vivace e franco e scanzonato"³⁹³, particolare che sembra non avere troppa importanza ma che Jacobbi sottolinea, spinto dalla sua profonda sensibilità linguistica, che lo porta forse a vederci la traccia, l'indizio di un'approssimazione nel rendere un aspetto culturale tanto importante? Dire samba è limitativo e superficiale, viste le numerose tipologie che ne esistono e, come se non bastasse, se ne snatura anche parte dell'essenza linguistica, il genere. Un'attenzione e un desiderio di trasmettere un universo anche linguistico, che rivela una sensibilità che si ritrova nelle sue traduzioni. La capacità divulgativa e traduttiva di Jacobbi viene continuamente evidenziata e gli viene riconosciuta una caratteristica specifica, quella di saper conservare e rendere lo spirito dell'originale, l'intento comunicativo che, spesso, nel passaggio da una lingua-cultura a un'altra si può perdere. Molte sono le testimonianze in tal senso che ho potuto trovare nelle lettere contenute nel Fondo

delle giornate di studio. Firenze, 23-24 marzo 1984, op. cit., 1987, pp. 157-158.

³⁹² Lettera del 17 giugno 1966. In ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, Adonias Filho RJ 1.176.1.

³⁹³ JACOBBI, R., *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. 16.

Jacobbi³⁹⁴, che restituiscono l'apprezzamento nei suoi confronti prima di tutto proprio da parte dell'autore tradotto, come nel caso di Murilo Mendes, che, nella lettera del 18 giugno 1961 esprime la propria gratitudine, evidenzia le grandi doti di esegeta e intellettuale di Jacobbi, oltre a manifestare profondo apprezzamento nei confronti del suo saggio, per il poeta spunto di riflessione sulla sua propria opera³⁹⁵. Nella lettera del 9 giugno 1962 Mendes dice di aver ricevuto la traduzione delle *Metamorfosi*, che ritiene ottima e rispettosa del testo di origine³⁹⁶; dalle lettere di Murilo Mendes emerge quindi l'importanza del ruolo di Jacobbi non solo come traduttore, ma anche come mediatore culturale. Amado, parlando della traduzione dei suoi romanzi, diceva che

[e]ra molto difficile fare una traduzione meravigliosa, perfetta, che la traduzione buona, la traduzione meravigliosa era quella che conservava l'essenza del libro, diciamo che conservava quel messaggio che l'autore voleva dare. Faceva un esempio: pensa, se non fosse così, cosa rimarrebbe di Guimarães Rosa, del Rosa tradotto, perché il suo era un lavoro con le parole, e questo lavoro con le parole termina, nella traduzione"³⁹⁷.

³⁹⁴ Si veda, per esempio, anche la lettera del 19 giugno 1973, in ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, Edizioni Accademia RJ 1.153.6.

³⁹⁵ La lettera è conservata presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, Murilo Mendes, RJ 1.295.5. Probabilmente Mendes si riferisce al libro: Murilo Mendes, *Murilo Mendes*, a cura di R.J., traduzione di Anton Angelo Chiocchio, Ruggero Jacobbi, Luciana Stegagno Picchio, Giuseppe Ungaretti. Milano: Nuova Accademia, 1961. Informazione contenuta in BARTOLINI, F. (a cura di) *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, Firenze: FUP, 2007, p. 124.

³⁹⁶ La lettera è conservata in ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, Murilo Mendes, RJ 1.295.10. Mendes si riferisce al libro: Murilo Mendes, *Le metamorfosi*, introduzione, traduzione, nota bibliografica a cura di Ruggero Jacobbi. Milano: Lerici, 1964. Informazione contenuta in BARTOLINI, F. (a cura di), *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, op. cit., p. 124.

³⁹⁷ "Era muito difícil fazer uma tradução maravilhosa, perfeita, que a tradução boa, a tradução maravilhosa era a que guardava a essência do livro, digamos que guardava aquela mensagem que o autor queria passar. E ele dava como exemplo: imagina se não fosse assim o que sobraria do Guimarães Rosa, do Rosa traduzido, que o trabalho dele era com as palavras, e esse trabalho com

Qualcosa di simile si trova anche nelle missive di Ricardo Cassiano, che ringrazia Jacobbi per la traduzione delle sue poesie, che apprezza molto, e per quello che fa per il Brasile³⁹⁸. In una lettera successiva manifesta la propria gratitudine per la traduzione della sua poesia *João Telegrafista*, diventata poi una canzone, *Giovanni Telegrafista*, grazie a Enzo Jannacci³⁹⁹. A questo, probabilmente, si riferisce Stegagno Picchio quando, parlando dell'Antologia pubblicata da Jacobbi nel 1960, afferma: “[a]lcune delle traduzioni restano qui esercizi insuperati, definitivi. Entrano nel circuito della nostra informazione poetica, i ragazzi vi si aggrappano, i cantautori vi attingono idee per i loro testi”⁴⁰⁰. Nelle lettere inviate da Cassiano si individuano diversi aspetti di Jacobbi: il critico, il traduttore, il mediatore tra due mondi e due culture, il divulgatore della letteratura brasiliana in Italia. Nel caso di *Giovanni telegrafista*, la traduzione di Jacobbi entra a tutti gli effetti e in maniera duratura nell'universo culturale italiano, grazie a quello che è uno dei più grandi successi di Jannacci, l'album *Vengo anch'io. No, tu no*, pubblicato nel 1968, che ha visto la collaborazione di Dario Fo e quella di Jacobbi, appunto, per i testi originariamente in portoghese⁴⁰¹.

L'impegno di Jacobbi nel cercare di delineare un'immagine della letteratura brasiliana in Italia è continuo e si sviluppa secondo diverse modalità, una delle quali è la pubblicazione di Antologie di poesia, di una storia del teatro brasiliano, ma anche la presentazione di opere di altri

as palavras na tradução termina”. Da conversazione con Paloma Jorge Amado; parte del brano è già stata citata precedentemente.

³⁹⁸ In ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, Ricardo Cassiano RJ 1.396.2, lettera dell'11 dicembre 1968. Cassiano si riferisce alle poesie contenute in: JACOBBI, R. *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi*. Milano: Silva, 1960. Si veda anche BARTOLINI, F. (a cura di), *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, op. cit., p. 65.

³⁹⁹ In ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, Ricardo Cassiano RJ 1.396.3, lettera [1971-20 aprile 1972]. Qui Cassiano fa riferimento allo scambio epistolare cominciato nel 1968 proprio in occasione della traduzione di *João Telegrafista*. Cassiano invia questa lettera a Edizioni Accademia, affinché questa gliela recapiti; la casa editrice è impegnata nella divulgazione della letteratura brasiliana, come si vedrà nel prossimo paragrafo.

⁴⁰⁰ STEGAGNO PICCHIO, L., “Ruggero Jacobbi: un'avventura nel Novecento brasiliano”, op. cit., 1987, p. 164. L'antologia in questione è: JACOBBI, R., *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi*. Milano: Silva, 1960, come specifica precedentemente lo stesso Cassiano.

⁴⁰¹ Si veda anche *La disperazione della pietà*, cover di un brano di Vinícius de Moraes.

autori, ritenute, evidentemente, importanti, ai fini della ‘proposta Brasile’ in Italia, o il fatto di rappresentare un punto di riferimento per eventuali realizzazioni di eventi culturali che vanno nella direzione opposta: Italia - Brasile. Il Fondo Ruggero Jacobbi presenta esempi significativi di questa attività⁴⁰², tra i quali la collaborazione con l’Enciclopedia italiana, che gli chiede di curare gli elenchi letterari dei seguenti paesi: Argentina, Bolivia, Brasile, Cile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, Nicaragua, Perù, Venezuela. Si percepisce un desiderio di divulgazione scrupolosa, specie quando fa riferimento alla rivoluzione del Trenta e agli autori nordestini⁴⁰³.

Anche se non ha un vissuto continuativo come quello di Jacobbi e Ungaretti in Brasile, Luciana Stegagno Picchio, è figura determinante per quanto concerne la presentazione della letteratura brasiliana in Italia, nonché terzo elemento del gruppo da me immaginato. A lei si deve la traduzione di *Fogo morto* (1943), *Fuoco spento*, di Lins do Rego, edita da Fratelli Bocca nel 1956. La ricerca di un archivio in cui fosse conservata un’eventuale corrispondenza tra la traduttrice e la casa editrice ha, purtroppo, dato esito negativo, non rimane nulla, come ho già detto. Il suo ruolo di mediazione culturale tra il Brasile e l’Italia non si esaurisce però a questo, in quanto la studiosa è autrice di preziosi paratesti che fanno parte di libri-archivi tradotti⁴⁰⁴: l’introduzione alla traduzione di *Menino de Engenho* (1932) e *O Moleque Ricardo* (1936) di Lins do Rego a opera di Tabucchi *Il treno di Recife*, pubblicata da Longanesi & C. nel 1974 e il saggio introduttivo all’edizione de “I Meridiani” (Arnoldo Mondadori Editore S. p. A.) di romanzi di Jorge Amado del 2002, oltre alla *Storia della letteratura brasiliana* (Torino: Einaudi, 1997).

⁴⁰² Si vedano i seguenti documenti: Alessandro Bonsanti, RJ. 1.67.2.; Casa Editrice G. D’anna, RJ 1.97.4; Ricardo Bandeira, RJ 1. 37.1.; Augusto Boal RJ 1.64.1; Luis da Camara Cascudo RJ 1.84.1, a titolo di esempio. In ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi.

⁴⁰³ Si tratta di curare (lettera da Umberto Bosco del 4/2/1975) gli elenchi letterari per l’Enciclopedia italiana, IV appendice, Roma, Istituto dell’enciclopedia italiana, 1978, dei seguenti paesi: Argentina, Bolivia, Brasile, Cile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, Nicaragua, Perù, Venezuela. In particolare Voce BRASILE/LETTERATURA (1.70.2) In ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, RJ 1.70.1-2.

⁴⁰⁴ Stegagno Picchio firma però anche altri peritesti di opere degli autori del corpus, basti pensare, per esempio alla Nota introduttiva alla traduzione *Terre del finimondo*, a quella de *Il Paese del Carnevale* (edizione Garzanti, 2010) alla Postfazione della traduzione (di cui è autrice) *I turchi alla scoperta dell’America* (edizione Garzanti, 1995) entrambi di Amado.

Fogo morto (1943) in realtà è stato scritto negli anni Quaranta, ma rientra nel *corpus* per le tematiche trattate e in quanto rappresenta l'arrivo di Lins do Rego in Italia. È opportuno ricordare che viene tradotto per primo il romanzo che narra la fine di un'epoca, di un modo di vivere, di una realtà, quella dell'*engenho*, quindi è come se, per Lins do Rego, si procedesse a ritroso, partendo dalla fine di quel "ciclo della canna da zucchero" che ha poi denominato gran parte della sua produzione. Perché si comincia dalla fine in Italia, quasi con una tecnica di *flashback*? Forse si può fare riferimento alle parole della traduttrice contenute nel saggio introduttivo a "I Meridiani" di Amado, che presentano un'immagine del modo di vivere lussuoso e spocchioso dei *coronéis* nelle case padronali, rappresentato, tra le altre cose, soprattutto dai pianoforti a coda. All'interrogativo su come potessero trasportarli, Stegagno Picchio dice di trovare risposta nel *Fuoco spento* (*Fogo morto*) di Lins do Rego, "romanzieri 'regionalista' come Jorge Amado e come lui testimone, ma dall'altro lato della barricata, nelle terre dello zucchero, dello stesso processo di ascesa sociale"⁴⁰⁵, che così comincia, nel suo romanzo, il racconto del trasporto-evento dello strumento musicale comprato a Recife: "[e]ra stata una festa grande quando per le strade era passato il grande piano a coda del capitano Tomaz"⁴⁰⁶. Mette in relazione i due scrittori e, nello stesso tempo, fornisce uno spunto interessante: forse in quel "dall'altro lato della barricata" sta la risposta alla presenza-assenza di Lins do Rego nel panorama letterario italiano. Come dice Giorgio Marotti in un articolo che mette a confronto il modo in cui viene trattato lo sciopero in *Jubiabá* e *O Moleque Ricardo*:

José Lins do Rego, grande scrittore, solido rappresentante delle classi padronali, tre secoli di nobiltà terriera e di schiavitù alle spalle, non può capire un avvenimento che lo scolvolge e che cerca di scardinare quei pilastri sociali su cui fin dalla scoperta – e quindi da sempre – si è basata la vita del Nordest del Brasile. [...] Jorge Amado ha scritto un'opera di denuncia che, a parte qualche pecca di stile dovuta alla sua giovane età, è perfettamente valida anche oggi. José Lins do Rego ha scritto un bellissimo romanzo d'epoca, un

⁴⁰⁵ AMADO J., *Amado Romanzi*, vol. 1, op. cit., 2002, p. XVIII.

⁴⁰⁶ AMADO J., loc. cit.

documento importante nella storia letteraria del Brasile.⁴⁰⁷

Probabilmente può essere accettato, nel clima italiano del dopoguerra, più facilmente il romanzo che parla della fine di un'epoca caratterizzata da tanta ingiustizia sociale, schiavitù e prepotenza di classe.

L'intervento di Stegagno Picchio come mediatrice culturale che ha portato, con la traduzione, e presentato, con paratesti importanti, la letteratura del Nordest brasiliano degli anni Trenta in Italia, è documentato da numerosi contributi significativi, quindi ho dovuto, ancora una volta, fare una scelta che mi ha portato, in questo momento⁴⁰⁸, a concentrarmi sul paratesto appena citato, che ritengo fondamentale per un lettore italiano che voglia avvicinarsi all'opera di Amado: il saggio introduttivo al volume de "I Meridiani". Per questo saggio Stegagno Picchio utilizza una modalità che riprende, dal punto di vista formale, un componimento molto famoso nel Nordest e scrive *L'ABC DI JORGE AMADO*. Le quartine o sestine dei componimenti popolari iniziano normalmente con le lettere dell'alfabeto e ne seguono l'ordine, la stessa cosa fa la studiosa con i titoli dei brevi testi che compongono il saggio. Già nella forma un esplicito richiamo alla letteratura regionalista nordestina brasiliana, cui anche lo stesso Amado faceva ricorso, basti vedere la parte terza di *Jubiabá* che si intitola *ABC di Antonio Balduino*. Si tratta di una sorta di biografia dell'uomo Jorge Amado, che ne racconta la vita passando, con un percorso sì cronologico, ma non da 'notizie biografiche', attraverso le sue opere, contestualizzate e colte nel momento in cui nascono, nel loro "emergere", come dice Foucault⁴⁰⁹, facendo anche osservazioni sulla lingua usata da Amado. Il saggio introduttivo al volume de "I Meridiani" offre un affresco ricco e preciso del momento, dell'ambiente, della realtà in cui Amado è attivo come narratore e diventa una biografia letteraria, che dimostra continuamente come lo scrittore raccontasse la realtà che esperiva, detto con le parole dell'autrice: "ho cercato di far rivivere il paesaggio e la circostanza politica e sociale insieme all'autore e al personaggio"⁴¹⁰. Poco prima si trova, nelle righe

⁴⁰⁷ MAROTTI G., "Il segreto del vecchio stregone", in *Letterature d'America. Rivista trimestrale. Brasiliana*, op. cit., 1990, p. 88.

⁴⁰⁸ Di paratesti di autoria di Stegagno Picchio tornerò ovviamente a parlare anche in seguito, in particolare dell'introduzione a *Il treno di Recife* e di articoli pubblicati sui giornali che fanno parte del *corpus*.

⁴⁰⁹ FOUCAULT, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, op. cit., 2013, p. 35.

⁴¹⁰ AMADO, J., *Amado Romanzi*, vol. 1, op. cit., 2002, p. XCVI.

ancora una volta della studiosa, un elemento che getta una luce interessante su questo ampio e prezioso paratesto: “ho cercato, ‘con un minimo di letteratura e con un massimo di onestà’ di scrivere un libero, poco ortodosso ABC di Jorge Amado a uso di un lettore italiano, colto, ma non necessariamente in possesso di una cultura brasiliana specifica”⁴¹¹. Il saggio è destinato a un lettore “colto”, è ospitato da una collana, “I Meridiani”, proposta da un’edizione costosa, sicuramente non alla portata di tutti; i brani di Jacobbi citati precedentemente sono tratti da un libro che parla del teatro brasiliano, quindi, almeno in linea di principio, rivolto a un lettore con caratteristiche precise, sicuramente non a un ampio pubblico; Ungaretti è un poeta e parla del Brasile in altri suoi scritti cui probabilmente non accede il grande pubblico di lettori. Insomma, sembra che il pubblico destinatario di questi preziosi epitesti sia un pubblico che definirei ‘di nicchia’, preparato, anche se non obbligatoriamente esperto di Brasile; il dialogo tra questi tre mediatori culturali è accessibile a un lettore con interessi specifici e che ha voglia di approfondire, di ‘andare a vedere’, a cercare questi documenti. Questa idea viene confermata da un articolo pubblicato da Jacobbi su *La Stampa*, *Tuttolibri*, dal titolo “*L’Anonimo e il Creatore, nel Terzo Mondo*”, in cui Jacobbi presenta il volume *Letteratura Popolare Brasiliana e Tradizione Europea* a cura di Luciana Stegagno Picchio. Evidenzia l’importanza del progetto, che vede realizzarsi la proposta di “un incontro fra ideologie europee (anche francamente reazionarie) e miti popolari aspirazioni religiose, ribellismi sociali”, incontro che “crea una rete di simboli nella quale ogni studioso potrà trovarsi giustamente avvolto e coinvolto”. Sulle pagine del giornale si realizza principalmente un incontro tra quelle che sono due figure fondamentali per quanto riguarda la letteratura brasiliana in Italia, Jacobbi e Stegagno Picchio, si concretizza un’espressione di intenti comuni, individuabili nel desiderio di rendere accessibile al lettore italiano la letteratura popolare brasiliana e, nello specifico, i “contributi creativi dei grandi narratori nordestini del Novecento: Jorge Amado, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego eccetera”, oggetto della riflessione che sto conducendo. Una cosa colpisce però e dà un’idea abbastanza precisa di quella che è la circolazione di questa letteratura in Italia, un indizio apparentemente trascurabile, che termina l’articolo-recensione: la rete di simboli di geertziana memoria, nella quale entrare per poter condividere segni e significati, ma l’accesso è riservato a “ogni studioso” e non al lettore comune, sintomo di una circolazione limitata, di una

⁴¹¹ AMADO, J., *Amado Romanzi*, vol. 1, op. cit., 2002, p. XCVI.

divulgazione da “addetti ai lavori”⁴¹². È vero che si tratta di un libro di letteratura e non della traduzione di un romanzo di questi autori, ma la sensazione che questa chiave così preziosa per entrare nella letteratura nordestina degli anni Trenta sia accessibile solo a una ristretta cerchia di lettori è forte, nonostante questa volta si tratti di un paratesto accessibile a tutti, visto che è un giornale.

Ho già accennato a peritesti di altra autoria, come quelli di Valentinetti e parlerò in seguito di quelli di Bizzarri e di Ciacchi; non essendo possibile riflettere su tutti quelli che compongono le numerose proposte di libri-archivi tradotti degli autori del *corpus*⁴¹³, ho scelto di concentrarmi su uno sguardo che trovo interessante: quello del traduttore che fornisce anche una presentazione o introduzione del romanzo che ha tradotto, sguardo che diventa ancora più significativo quando si tratta di uno ‘specialista’ dell’argomento che presenta. Mi riferisco in particolare a due libri-archivi tradotti: *Mare di morte* (1958) e *Angoscia* (1954). La prima precisazione da fare è che qui si tratta di peritesti che il lettore non deve andare a cercare, ma che deve soltanto scegliere di leggere, in quanto fanno ‘fisicamente’ parte del libro-archivio.

Franco Lo Presti Seminerio è autore del contributo (non più precisamente definito) che si trova all’inizio della sua traduzione di *Angústia* (1936) di Ramos. Il traduttore è italiano, ma si trasferisce, dopo aver terminato gli studi, in Brasile, dove si ferma ed è attivo nel campo della psicologia a livello universitario⁴¹⁴. Da questi pochi dati biografici emerge come il traduttore abbia esperienza vissuta delle due lingue e competenza quanto all’aspetto psicologico, che tanto permea il romanzo di Ramos, si può parlare di un traduttore che ha competenze trasversali importanti, che si riflettono nel breve ma intenso epitesto di sua autoria.

⁴¹² *La Stampa*, 5 maggio 1979, p. 10, Tuttolibri recensioni.

⁴¹³ In quanto fornirebbero materiale sufficiente per scrivere un’intera tesi di dottorato che avesse solo questo come argomento di ricerca.

⁴¹⁴ Si laurea in Italia, a Genova, in Lettere, poi consegue un dottorato con una tesi sulla letteratura portoghese, su Antero de Quental, e si laurea anche in Filosofia, si trasferisce poi in Brasile, nel 1947, dove inizia, come ho già detto, una carriera, prima come studente, poi come docente, nell’area della psicologia. Nel 1973 conclude il dottorato in Filosofia in Italia, ancora a Genova e nel 1975 ottiene la Libera Docenza presso la UFRJ, dove è rimasto a insegnare nei corsi di Laurea e Post-laurea fino alla sua morte. Le notizie sulla biografia del traduttore sono disponibili in <http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh1/Artigos/22.pdf> e <http://www.scielo.br/pdf/paideia/v12n23/14.pdf>. Accesso effettuato il 14 marzo 2018.

Ci sono due momenti in cui è lo psicologo a parlare, fornendo al lettore poche coordinate, ma chiarissime, che lo aiutano a comprendere con che tipo di romanzo stia per confrontarsi. Dapprima entra, direi, nel merito della tecnica della narrazione vera e propria:

*[l'] autore dà la parola al personaggio principale del romanzo, ed è questi che scrive la sua vicenda, e descrive tutto tutto quello che egli pensa, tutto quello che ricorda del suo passato, tutto il processo psichico che impone lo svolgimento e la precisa fatalità della conclusione: tutto si sussegue con una naturalezza che non può sboccare se non in quello in cui è sboccato*⁴¹⁵.

In seguito scende più nel particolare, spiegando in un modo che definirei professionale, che tipo di situazione aspettarsi:

*[l]o stile letterario è incisivo, tagliente, potremmo dire istintivo: periodi tronchi, parole isolate che racchiudono, nella loro brevissima ed impulsiva apparizione, il significato di interi periodi. È come un passaggio diretto, immediato, irrazionale, dall'impressione dell'emozione improvvisa e frammentaria alle parole che possono seguirne il decorso turbinoso. È una creazione continua di stati emotivi, attraverso i quali si ricostruisce, nebulosa come nel sogno, la trama degli avvenimenti, sempre pervasi da uno stato di continua ed opprimente tensione, di quella stessa tensione che, in una sola parola, il titolo racchiude e sintetizza*⁴¹⁶.

Non trascura, però, neanche l'aspetto più squisitamente linguistico, offrendo considerazioni e una sorta di 'nota del traduttore' che spiega molto precisamente che tipo di postura abbia deciso di assumere nei confronti delle scelte traduttive che riguardano aspetti specifici della lingua, partendo dalla considerazione iniziale che si tratta di un personaggio che possiede una cultura superficiale, motivo per il quale:

⁴¹⁵ RAMOS, G. *Angoscia*. Milano: Fratelli Bocca Editori, 1954, p. 5. Corsivo nel testo.

⁴¹⁶ RAMOS, G. *Angoscia*, op. cit., 1954, p. 6. Corsivo nel testo.

*il suo linguaggio non può essere, come non è, forbito. È un linguaggio a tinte forti, talora infarcito di parole triviali: sono quelle che definiscono il personaggio stesso. E se la trivialità fosse soppressa, o comunque velata, in una traduzione, l'opera perderebbe una delle sue principali caratteristiche, ed il personaggio si presenterebbe sotto una luce falsa, la trama rimarrebbe svisata*⁴¹⁷.

L'atteggiamento scelto è quello di non procedere con una normalizzazione del linguaggio, ma di mantenere le caratteristiche che "definiscono il personaggio stesso", dimostrando una sensibilità linguistica che lo porta a prendere una posizione molto precisa. Le diverse competenze cui può attingere Lo Presti Seminerio per svolgere "il compito del traduttore" ne fanno, a mio avviso, un mediatore completo, capace di muoversi a proprio agio nelle due lingue e anche nella 'materia' trattata. *Angoscia* è il racconto di un percorso mentale a tratti allucinato, ma comunque inesorabile, che porta a commettere un omicidio, e chi meglio di uno psicologo potrebbe seguire Luís da Silva nella sua vicenda di oppressione, delusione, frustrazione e tradimento? Si tratta di un romanzo nordestino degli anni Trenta, questo emerge già all'inizio del contributo, che dà alla vicenda un'ambientazione adeguata:

*l'ambiente di quel nord-est del Brasile, che fu tra i territori più intensamente sviluppati durante i primi secoli di colonizzazione, e, organizzato a regime di feudalismo schiavista, fu tra i più colpiti dalle conseguenze delle leggi che abolirono la schiavitù. Le fattorie padronali caddero in sfacelo, i padroni, abituati a non lavorare, continuarono a non lavorare, abbandonandosi al destino che, naturalmente, li trascinò alla miseria*⁴¹⁸.

Per quanto riguarda *Mare di morte*, la traduttrice, Liliana Bonacini Seppilli⁴¹⁹, si muove, come ho già detto, nell'ambito dell'Antropologia

⁴¹⁷ RAMOS, G. *Angoscia*, op. cit., 1954, p. 6. Corsivo nel testo.

⁴¹⁸ RAMOS, G. *Angoscia*, op. cit., 1954, p. 5. Corsivo nel testo.

⁴¹⁹ Moglie di Tullio Seppilli, antropologo attivo nel campo dell'Antropologia culturale e Antropologia medica, formatosi in Brasile, dove si era trasferito con la sua famiglia, di religione israelita, a causa delle leggi razziali; studente presso la USP (Universidade de São Paulo) di Roger Bastide e Georges

culturale e questa appartenenza, che è una competenza aggiuntiva, lascia tracce ben evidenti nella “Nota” inserita dopo il frontespizio. La traduzione, in realtà, avrebbe dovuto farla il marito, Tullio Seppilli, che ha vissuto in Brasile e qui si è occupato del sincretismo religioso afro-cattolico e che ha tradotto, per Edizioni di cultura sociale, *Seara Vermelha*, come emerge dalla già citata lettera di Puccini ad Amado⁴²⁰.

Di fatto se ne occupa lei e redige una “Nota” che presenta, brevemente ma efficacemente, al lettore italiano quello che troverà leggendo le pagine che seguono: un romanzo nordestino brasiliano. Le spiegazioni vertono sulla formazione etnica della società baiana, della quale viene messa in evidenza la caratteristica che meglio la definisce: *“una cultura mista che pur essendo espressione di una società organizzata dai bianchi e avendo una origine prevalentemente portoghese contiene in sé innumerevoli elementi di origine africana”*. La traduttrice continua spiegando come questi elementi africani siano *“più chiaramente discernibili nelle manifestazioni religiose: al centro di queste stanno le antiche divinità africane (orixás) i cui caratteri appaiono assai spesso fusi con quelli di santi o altre figure della religione cattolica”*⁴²¹. Le informazioni su questa religione e chi la officia sono precise, *candomblé* e *macumbas* sono

*vere e proprie funzioni religiose dedicate sempre a un particolare orixá: esse hanno luogo in recinti sacri (terreiros), sotto la direzione del pai-de-santo (o macumbeiro o anche in certo senso feiticeiro) che è capo religioso e stregone al tempo stesso, della mãe-de-santo o mãe-de-terreiro, sacerdotessa, delle iavôs o feitas, iniziande al culto, degli ogãs, benemeriti protettori del culto*⁴²².

Gurvitch, si è occupato di religioni afro-cattoliche in Brasile. È stato assistente di Ernesto De Martino alla “Sapienza” di Roma. Informazioni sull’antropologo Tullio Seppilli disponibili in: http://www.bdea.unipg.it/files/generale/doc/curricula_docenti/curriculum_sepilli.pdf; anpia.it/tullioseppilli/; moodle.mce-fimem.it/pluginfile.php/3298/mod_resource/content/0/Seppilli%20x%20sito%20tris.pdf, accesso effettuato il 14 marzo 2018.

⁴²⁰ Lettera da Roma del 27 luglio 1955. Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, Lettere Puccini-Amado.

⁴²¹ AMADO, J. *Mare di morte*, traduzione di Liliana Bonacini Seppilli. Roma: Editori Riuniti, 1958, Nota. Corsivo nel testo.

⁴²² Ibidem (s/p). Corsivo nel testo.

Lasciando da parte la discutibile scelta di alcuni traduttori, come “stregone”, non adeguato, come non lo era “santone” dell’edizione Einaudi di *Jubiabá*, termini che, in un lettore italiano, scatenano un immaginario che non ha nulla a che fare con il *candomblé* (anche “iniziande” non è corretto, sono iniziate, come dice peraltro il termine *feitas*), si percepisce un desiderio di informare il lettore in maniera precisa e puntuale, obiettivo perseguito anche tramite l’inserimento di un ricco apparato di note esplicative a piè di pagina, relative anche ad altri elementi culturali importanti, basti citare, come esempio, la nota dedicata alla spiegazione del termine *cangaceiro*⁴²³, che non riceve la stessa attenzione da parte di altri traduttori, come si vedrà nel terzo capitolo. La sensibilità dell’antropologa è presente come urgente necessità di fornire strumenti adeguati al lettore, che si presume non conosca questa cultura. La *macumba* non è più il “rito orgiastico” della nota de *I banditi del porto*, ma come non lo era già nell’edizione di *Jubiabá* per Einaudi: l’autore di entrambe quelle note era Puccini, che, nel caso di *Mare di morte*, è il direttore editoriale della casa editrice che pubblica la traduzione. Un intreccio di fili difficile da districare se non si fa riferimento al discorso della traduzione come manipolazione e ai diversi ruoli che può giocare una stessa persona in questo universo così complesso che è la traduzione, come nel caso molto sintomatico di Puccini.

Dell’introduzione di Valentinetti all’edizione di *Mar morto*⁴²⁴ del 1989 per Mondadori ho già detto, ma vale la pena riflettere su come sia cambiata la proposta fatta al lettore nel giro di circa trent’anni. Si tratta di un peritesto ricco di informazioni che aiutano a contestualizzare l’opera di Amado da vari punti di vista, storico, sociale, letterario, con qualche cenno al *candomblé*, ai più diffusi stereotipi sul Brasile, che vede lo scrittore brasiliano come chiave per poter comprendere il Brasile: “[c]onoscerlo è quasi indispensabile, ma conoscerlo nel modo giusto è fondamentale. Con una sola condizione, però, obbligatoria: quella di aver letto, prima, magari anche un solo libro di Amado”⁴²⁵. La proposta di Bonacini Seppilli è, a mio viso, più centrata sul romanzo, attenta a

⁴²³ La nota recita: “è un tipo di brigante, sorto dalle condizioni di profonda miseria che caratterizzano ampie zone agricole e pastorali del territorio brasiliano. Come per i briganti italiani confluiscono in questa figura forme primitive di rivolta sociale”. AMADO, J. *Mare di morte*, op. cit., 1958, p. 193.

⁴²⁴ Sulla traduzione del titolo rifletterò in seguito.

⁴²⁵ AMADO, J. *Mar Morto*, traduzione di Liliana Bonacini. Milano: Mondadori, 1989, p. 12. L’edizione “Oscar” è preceduta da un’edizione nella collana “Omnibus” del 1985.

presentarlo nelle sue caratteristiche culturali più peculiari, mentre quella di Valentinetti mi sembra maggiormente orientata sul lettore, nel senso che cerca di avvicinare il romanzo brasiliano al lettore italiano, anche tramite frequenti assimilazioni a cose potenzialmente note. Dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta il mondo dell'editoria è cambiato, come dirò nel prossimo paragrafo, il primo peritesto è parte di un libro-archivio tradotto edito da una casa editrice molto schierata politicamente, che ha un progetto preciso quanto alla proposta da fare al lettore, come si vedrà, il secondo è edito da Mondadori in una collana, "Oscar", economica, rivolta a un pubblico molto ampio, nella quale vengono normalmente pubblicati autori con una storia editoriale già piuttosto solida, come è il caso di Amado. Forse per questo si può privilegiare l'aspetto più divulgativo e rinunciare a uno sguardo più antropologico.

2.2 IL 'FATTO EDITORIALE'

Traduttori, giornali, studiosi e/o critici della letteratura brasiliana svolgono in Italia un ruolo decisivo per quanto riguarda l'inserimento delle opere della letteratura regionalista del Nordest degli anni Trenta nel panorama culturale italiano, ma anche l'editore fa parte del complesso microcosmo che ruota attorno alla pubblicazione di una traduzione. Che significato preciso si può dare al termine editoria? Alberto Cadioli afferma che:

agli inizi del Novecento [...] il termine astratto è ormai utilizzato per indicare l'attività imprenditoriale del finanziamento, della stampa, della commercializzazione di libri (e poi di periodici, di programmi televisivi, di dischi, di cd-rom)⁴²⁶.

Trattandosi, quindi, di un'attività economica e culturale allo stesso tempo, quale aspetto viene privilegiato, quello culturale o quello del mercato? In realtà, si tratta di due facce della stessa medaglia, se, come dice ancora Cadioli

il binomio editore-lettore richiama subito alla mente indagini di tipo statistico e riflessioni di

⁴²⁶ CADIOLI, A. *L'editore e i suoi lettori*. Bellinzona: Edizioni Casagrande s. a., 2000, p. 22.

carattere sociologico e socioculturale: occorre del resto conoscere i lettori e le loro pratiche di lettura per estendere la diffusione dei libri, perseguendo non solo un importante risultato economico, ma anche un rilevante obiettivo culturale⁴²⁷.

Non si può quindi dimenticare di perseguire l'obiettivo culturale, cosa che permette di condividere la definizione di Raffaele Cровi, per il quale: "una casa editrice risulta chiaramente essere non un'azienda manifatturiera, ma un centralino di comunicazione culturale"⁴²⁸, che prevede, aggiungerei, vari passaggi. Quando si tratta di una traduzione il libro compie un percorso che va dal traduttore all'editore e poi al lettore, che è, di fatto, costellato di scelte e conseguente a un altro cammino, altrettanto impervio, quello che lo ha portato dall'autore al lettore in patria. Quello che intendo dire è che già 'a casa sua' il testo passa attraverso alcune tappe obbligatorie, quali la revisione, la scelta dell'immagine, di eventuali sottotitoli e commenti da inserire nella copertina, la biografia dell'autore e il riassunto commentato del contenuto sulla terza e quarta di copertina e così via, momenti della costruzione del libro-archivio, che si arricchisce di tutti i suoi paratesti. Una volta che si decide di tradurre il libro, questo comincia un altro importante viaggio, caratterizzato a sua volta da diverse fasi, quali la traduzione del testo in un'altra lingua, le scelte compiute dall'editore che pubblicherà il libro nel paese straniero, le varie possibili iniziative che ne precederanno, accompagneranno o seguiranno l'uscita. Ancora una volta si tratta di fare la revisione della traduzione, decidere se attuare tagli, se conservare immagini presenti nel corpo del libro, organizzare la copertina in tutte le sue parti, scegliere eventualmente un'immagine per la copertina fino ad arrivare a proporre il libro-archivio tradotto al pubblico cui esso è destinato, corredato a sua volta dei paratesti che gli donano una specifica fisionomia. Tali scelte non sono, ovviamente, innocue, implicano una grande dose di responsabilità, dal momento che, quando si agisce sul libro o su qualunque parte lo componga, si dà una direzione al libro stesso, che influirà inevitabilmente sul futuro che l'opera avrà prima in casa, nel paese di origine, e poi fuori, nel paese in cui questa sarà tradotta. Tutte queste scelte possono contribuire a creare l'immagine che verrà proposta al pubblico fruitore della traduzione; durante il viaggio che ha come meta

⁴²⁷ CADIOLI, A. *L'editore e i suoi lettori*, op. cit., 2000, p. 7.

⁴²⁸ CROVI, R., *L'immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento / Raffaele Cровi, in dialogo con Angelo Gaccione*, op. cit., 2001, p. 110.

un paese, una lingua, una cultura straniera, il testo ‘si prepara’ e si correda di parti che possono anche precederlo, basti pensare ad alcuni epitesti, come il lancio del libro-archivio tradotto sulle pagine di un quotidiano. È opportuno insistere su come il punto di partenza

[...] sia la necessità di porre al centro dell’attenzione il supporto materiale dei testi, sia l’importanza di esaminare l’intervento di tutti coloro che hanno contribuito a definire la “forma dell’edizione”. L’invito è, di nuovo, a considerare come la trasformazione del testo di uno scrittore in un oggetto materiale (il libro) possa addirittura determinare caratteristiche testuali (dunque non solo l’aspetto fisico) diverse da edizione a edizione, generando modalità di lettura differenti⁴²⁹.

L’editore esercita, come ho già detto e al pari di tutti i paratesti, il “potere arcontico” di cui parla Derrida⁴³⁰: il suo intervento

[...] non riguarda solo la scelta dei titoli da pubblicare, [...] la modalità con cui avviene l’edizione dei singoli testi, [...] le decisioni relative agli apparati paratestuali editoriali, ai quali si possono ricondurre gli elementi grafici della confezione e tipografici della stampa, così come – per dare solo un elenco esemplificativo – le collane, le prefazioni, le illustrazioni, le annotazioni. Su questi elementi l’editore interviene per caratterizzare il volume come proprio, e per questa ragione ogni elemento “materiale” del libro, nel proporre il testo, deve (o almeno dovrebbe) essere fortemente distintivo, tanto più se lo stesso titolo è presente (e non si tratta di casi rari) nel catalogo di un editore concorrente. I potenziali lettori, da parte loro, possono riconoscere, grazie agli elementi paratestuali che accompagnano ogni libro, i caratteri delle diverse edizioni, individuando quella a loro più consona, quando il mercato ne offre più d’una⁴³¹.

⁴²⁹ CADIOLI, A., *L’editore e i suoi lettori*, op. cit., 2000, premessa p. 9-10.

⁴³⁰ DERRIDA, J., *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, op. cit. 2005.

⁴³¹ CADIOLI, A., *L’editore e i suoi lettori*, op. cit., 2000, premessa pp. 8-9.

Anche l'inserimento in una collana piuttosto che un'altra fa parte di un progetto e contribuisce a “definire la ‘forma dell’edizione’ ”:

[...] nell’editoria moderna, in particolare (ma non solo) in quella che si definisce “di cultura”, è diventata fondamentale la configurazione di un progetto, in base al quale, in linee generali, si sceglie quali testi pubblicare, come inserirli in un programma, quale forma materiale assegnare loro: come, cioè, debba essere il libro che trasmette il testo. Nel corso della storia dell’editoria moderna, infatti, l’editore ha assunto il ruolo di punto di riferimento di una comunità di lettori dei quali si è fatto rappresentante e garante, pena la perdita di ogni collegamento con un ambito che costituisce, sul piano economico, uno spazio di mercato, e, sul piano culturale, un terreno di diffusione di idee e modelli culturali⁴³².

Un’idea probabilmente simile a quella che ha portato a presentare alcuni romanzi come facenti parte di “cicli” in Brasile e diventata un progetto concreto nel caso delle copertine realizzate da Santa Rosa a metà degli anni Trenta, destinate esclusivamente a romanzi brasiliani e delle quali Bueno dice “con queste copertine di *Menino de Engenho* e di *Banguê*, Santa Rosa lancia il *layout* che sarebbe diventato il vero volto del romanzo brasiliano degli anni Trenta”⁴³³.

Si può quindi affermare che:

[l]’industria editoriale partecipa alla creazione di un’opera al pari del suo stesso autore, perché appunto la rende visibile, concreta, disponibile, e nel far questo la propone al pubblico come best seller ancora prima che lo sia davvero e che sia lo stesso pubblico a decretarla tale. Tuttavia: partecipa, e non decide, tanto che l’evento è spesso imprevedibile⁴³⁴.

⁴³² CADIOLI, A., *L’editore e i suoi lettori*, op. cit., 2000, pp. 7-8.

⁴³³ “*Com estas capas de Menino de Engenho e de Banguê, Santa Rosa lança o layout que seria a verdadeira cara do romance brasileiro da década de 1930*”. Bueno, L., *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, p. 102.

⁴³⁴ RAGONE, G., “Tascabile e nuovi lettori”, in TURI, G., (a cura di) *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1997, p. 454.

È importante, se si accetta questa idea che individua nell'industria editoriale un protagonista importante del percorso che porta alla pubblicazione di un libro, in questo caso di una traduzione di un'opera appartenente ad altro universo linguistico e culturale, approfondire nelle sue diverse sfumature quello che Cadioli definisce "il fatto editoriale"⁴³⁵. Questo significa riflettere sulle case editrici che hanno pubblicato le traduzioni, considerando il momento in cui la pubblicazione è stata proposta e la linea, o meglio il progetto editoriale in cui è stata inserita. I cataloghi delle case editrici possono essere visti come libri in cui rintracciare immagini di epoche, le storie editoriali ne dipingono un quadro fatto di idee, progetti, linguaggi che cambiano. In questo senso anche la seconda di copertina, o risvolto, che una volta veniva chiamato strillo o soffietto editoriale, per esempio, che normalmente contiene brani didascalici di presentazione dell'autore, dell'opera o di entrambi, ma, più in generale, potremmo dire anche tutti gli elementi che compongono il peritesto, svolgono una funzione di mediazione culturale nel potenziale dialogo che può instaurarsi tra lettore e testo. Per questo motivo i risvolti sono importanti e richiedono attenzione e accuratezza, forse ancora di più quando si tratta di una traduzione, dal momento che, a presentarsi, è una letteratura proveniente da una cultura 'altra'. Una letteratura che arriva 'da fuori', manca, in moltissimi casi, di richiami storici, culturali, letterari, che sono, in generale, più frequenti e immediati nel caso della letteratura 'nazionale', quindi risulta più difficile collocarla in un orizzonte di aspettative. I risvolti possono diventare quasi carte d'identità, dell'autore e del testo, nel momento in cui mettono in evidenza le caratteristiche distintive ed eventuali 'segni particolari', di cui gli scrittori nordestini degli anni Trenta sono certamente ricchi. Una grande responsabilità riassumibile in quello che Crovi riporta su Bompiani: "Valentino Bompiani [...] diceva che i risvolti vanno scritti con triplice attenzione: 'Un occhio al lettore, un occhio allo scrittore e un occhio al libraio'⁴³⁶, cui aggiungerei un quarto sguardo, 'un occhio al testo'. Volendo seguire un pensiero che prenda in considerazione tutti questi elementi, è opportuno cercare di riflettere sulle diverse situazioni con cui il libro-archivio tradotto potrà doversi confrontare, partendo però non dalla fase

⁴³⁵ Il titolo stesso del paragrafo è una citazione da CADIOLI, A., *L'industria del romanzo*, op. cit., 1981, p. 10.

⁴³⁶ CROVI, R., *L'immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento* / Raffaele Crovi, in *dialogo con Angelo Gaccione*, op. cit., 2001, p. 165.

del ‘confezionamento’, ma da quella del confronto con il pubblico cui è destinato, in quello che, forse, si può definire un cammino ‘a ritroso’.

L’interlocutore, ovvero il potenziale lettore, con cui i romanzi brasiliani nordestini degli anni Trenta entrano in comunicazione per la prima volta tramite la traduzione italiana consiste nell’Italia del dopoguerra, quella della vittoria della Resistenza e della lotta partigiana. La fine del fascismo e la cacciata dei tedeschi hanno prodotto entusiasmo, speranza, esigenza di una trasformazione della società voluta dalle forze che hanno vinto, un bisogno di sapere dopo un ventennio di chiusura, in cui si era delineata una netta divisione tra una ristretta *élite*, che aveva accesso alla cultura, e chi invece ne era escluso, ma soprattutto in cui era rimasta preclusa la possibilità di confrontarsi con quanto avveniva fuori dai confini italiani. Domina un fervore intellettuale animato da un impegno nel promuovere una ricomposizione, ma nel segno di un rinnovamento, di una società disgregata dagli anni di oppressione fascista, fermento che ha come conseguenza l’esplosione dell’attività editoriale, di quella che Cadioli definisce “l’editoria della «ricostruzione»”⁴³⁷. I dati da lui riportati sono i seguenti: “la produzione libraria che aveva avuto – dopo una relativa normalità dei primi anni di guerra (10.325 libri nel 1940, 10.502 nel 1941, 9.960 nel 1942) – un primo cedimento nel 1943 (7.230) e un drastico crollo nel 1944 (2.266), nel 1945 è già tornata ai 4.546 volumi prodotti e nel 1946 ai 6.516”⁴³⁸.

Il mercato è ricettivo e piccole case editrici affiancano le grandi, la speranza di cambiare la società comporta l’esigenza di aprirsi a un pubblico più grande, che, nella sua sete di sapere, si dimostra disponibile. Vittorini, con coloro che hanno partecipato all’avventura de *Il Politecnico*, tra i quali i redattori: Franco Calamandrei, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Albe Steiner e, per alcuni mesi, Stefano Terra, manifestano l’intento di “realizzare un’opera di divulgazione culturale più popolare e immediata”⁴³⁹. La risposta da parte del pubblico c’è ed è Vittorini stesso a quantificarla, nell’ultimo numero della prima serie fornisce alcuni dati sulla diffusione della rivista: 22.000 copie vengono vendute, 80.000 lettori leggono *Il Politecnico* senza comprarlo. In totale un potenziale mercato di 110.000 lettori”⁴⁴⁰. Il giornale vende più dei libri, è più accessibile a una più ampia parte di quelli che sono, di fatto, i protagonisti

⁴³⁷ CADIOLI, A., *L’industria del romanzo*, op. cit., 1981, p. 13.

⁴³⁸ Ibidem, p. 14, nota n° 2 (per le fonti di tali rilevazioni).

⁴³⁹ VITTORINI, E., *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a c. di Carlo Minoia. Torino: Einaudi, 1977, p. 22.

⁴⁴⁰ CADIOLI, A., *L’industria del romanzo*, op. cit., 1981, p. 15.

del risveglio culturale che è in atto, le masse popolari, i militanti politici e sindacali, quella classe operaia che si avvicina alla rivista, come testimonia Fortini:

[t]alvolta si andava nei circoli operai, nelle fabbriche, a parlare del *Politecnico*. Ricordo una sera verso Piazzale Corvetto, una specie di *hangar* male illuminato, pieno di operai, di donne, con i bambini sulle ginocchia; e ascoltavano parlare del *Politecnico* come di una cosa loro, come si trattasse del loro lavoro e della loro salute, e interrogavano, volevano sapere⁴⁴¹.

Probabilmente questo è il motivo per cui anche la letteratura nordestina brasiliana degli anni Trenta ‘mette piede’ per la prima volta in Italia tramite una rivista, *Vie Nuove*, vera porta di ingresso nel paese per il romanzo regionalista nordestino *Capitães da Areia* nella riscrittura di Puccini *I banditi dell’Arena*, pubblicata dal 5 dicembre 1948 al 13 marzo 1949, di cui ho già parlato. Più che di traduzione si può parlare di adattamento, visto che lo spazio dedicato al testo nella rivista e la durata della presenza di quelle che, forse impropriamente, definisco ‘puntate’, sono limitate, sebbene Amado non sembri vederla in questi termini, dal momento che, in una lettera a Puccini, parla di un’eventuale “pubblicazione della traduzione in libro”⁴⁴². Di fatto quindi, la prima riscrittura di un romanzo di Amado entra nel panorama culturale italiano anche su un supporto diverso dal libro, la rivista, strumento di conoscenza importante in questi anni in Italia, come affermano Fortini e Vittorini, veicolo di una “nuova cultura”⁴⁴³, lo stesso Amado sembra comprenderne a pieno l’importanza nel momento in cui chiede a Puccini di aiutarlo a ricevere regolarmente i numeri di *Rinascita*, di *Vita Nuova*, di *Pesci Rossi*,

⁴⁴¹ FORTINI, F., *Dieci inverni 1947-1957*. Milano: Feltrinelli, 1957, pp. 44-45.

⁴⁴² “*Publicação da tradução em livro*”. Lettera a Puccini del 12 febbraio 1949 da Parigi. Parla invece, esplicitamente, di adattamento (*adaptação*) nel caso di un’eventuale prima pubblicazione di *Vidas de Prestes* nella lettera del 19 gennaio 1950 da Dobříš. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁴⁴³ Come risulta dall’articolo di apertura di Vittorini a *Il Politecnico*, n. 1 (29 settembre 1945). BERTACCHINI, R., *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani Storia, Ideologia e Cultura*, op. cit., 1979, p. 193.

oltre che de *L'Unità*⁴⁴⁴. Lo scrittore brasiliano partecipa inoltre, a sua volta, a fondare una rivista in Brasile: “[a] fine aprile, primi di maggio cominceremo a pubblicare il “Para Todos”, grande quindicinale di cultura. Tu sei il corrispondente in Italia, ovviamente”⁴⁴⁵. In due lettere successive⁴⁴⁶ Amado parla rispettivamente della nascita di *Para Todos* e degli obiettivi che la rivista si propone, uno dei quali è diffondere informazioni sulla vita, sul movimento culturale in Italia, ragione per cui, insieme agli altri fondatori, Oscar Niemeyer, Moacyr Wernek de Castro, James Amado, Dalcidio Jurandir etc., chiede a Puccini di collaborare e comunica, infine, l’uscita del primo numero che gli ha inviato, oltre a ringraziarlo per i contributi mandati.

Altre opere vengono pubblicate, in prima battuta, “*em feuilleton*”, e Amado non manifesta perplessità nei confronti di questa forma di riscrittura: *Seara Vermelha* (che esce in “Lettres Françaises”), e probabilmente *Suor* (da parte di “Action”), come si evince dalla già citata e lunga lettera inviata da Amado a Puccini da Parigi il 25 novembre 1948⁴⁴⁷. A questo proposito emerge, dal carteggio tra Amado e Puccini che ho potuto consultare a Firenze e a Salvador, un’informazione significativa: entrambi fanno riferimento a una pubblicazione “*em folhetim*” di *Vida de Prestes* su una rivista. Amado specifica, nella lettera da Rio de Janeiro del 16 novembre 1953, il nome della rivista: “Jornal da Juventude” e il titolo “Cavaliere dela speranza”, di cui non ho purtroppo, trovato alcun riscontro e, in numerose lettere, esprime un forte desiderio che venga pubblicato in forma di libro⁴⁴⁸. È un tipo di cammino che i suoi romanzi hanno percorso anche in altri paesi (le lettere parlano della

⁴⁴⁴ Si vedano, per esempio: lettera da Parigi dell’8/11/1948 (nella lettera è scritto “*Renascita*”); del 17/2/1949; 2/3/1949; da Dobříš del 30/11/1949; da Parigi del 30/10/1948. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado. A volte chiede numeri mancanti e altre ringrazia per quelli che ha ricevuto, a volte è Puccini a prendere l’iniziativa di inviargli qualcosa, come nel caso di *Città Aperta*, lettera del 26 agosto 1957 conservata presso la Fundação Casa de Jorge Amado di Salvador, Corrispondenza Puccini Amado.

⁴⁴⁵ “*Fim de abril, princípios de maio, começaremos a publicar o “Para Todos”, grande quinzenário de cultura. Tu és, está claro, o correspondente na Italia*”. Lettera del 16 marzo 1956 da Rio de Janeiro. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁴⁴⁶ Da Rio de Janeiro, 23 marzo 1956 e 15 maggio 1956. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁴⁴⁷ In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁴⁴⁸ In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado e Fundação Casa de Jorge Amado di Salvador, Corrispondenza Puccini Amado.

Francia, per esempio), che l'autore ritiene adeguato; se si pensa che Amado si definiva “*romancista do povo*” (frase che appare nel manifesto della campagna elettorale come deputato federale per l'Assemblea Costituente per il PCB), allora la modalità scelta da Puccini e *Vie Nuove* è la più giusta per presentarlo in Italia, dal momento che la rivista è di più facile accesso per quel pubblico-*povo* cui lo scrittore brasiliano ha sempre fatto riferimento, da cui ha tanto imparato e nel quale trovava ispirazione per le storie che narrava, come ha più volte dichiarato.

Negli anni in cui Amado, Ramos e Lins do Rego arrivano in Italia l'esigenza forte è quella di giungere fino alle masse popolari e, a livello editoriale, questo si manifesta in diverse proposte, come quella di Trevisani che, nel 1946, propone la creazione di una “Cooperativa editrice per il popolo” e di un “Centro librario popolare”, che avesse il compito di consigliare le pubblicazioni più importanti⁴⁴⁹. La stessa attenzione costante per il lettore che anima Vittorini, come si può desumere non solo dalla creazione de *Il Politecnico*, ma anche della rubrica “La vostra biblioteca”, che aveva il compito di indicare periodicamente autori e titoli; nel suo programma erano previste anche inchieste su cosa si leggesse e su quello che si sarebbe voluto o potuto leggere⁴⁵⁰. Nel 1945 esce anche *Il calendario del popolo*, sotto la direzione sempre di Trevisani, cui poi collaborerà anche Ambrogio Donini, al quale verrà affidata la direzione delle Edizioni di cultura sociale, nelle quali si presentavano traduzioni di testi marxisti, e la redazione del quotidiano antifascista *La Voce degli Italiani*. Donini, direttore delle case editrici Edizioni di cultura sociale e Edizioni Rinascita (poi confluite in Editori Riuniti), della collana “Universale economica” edita dalla COLIP (Cooperativa libro popolare) di Milano, della Fondazione Antonio Gramsci, nonché partecipante attivo al movimento dei “Partigiani della pace”, è un interlocutore attivo, con Amado e Puccini, nel dialogo che anima la possibile uscita delle opere in traduzione italiana del romanziere brasiliano, come si evince dalle lettere scambiate tra l'autore e il suo traduttore⁴⁵¹. Einaudi propone la “prima festa del libro dopo la Liberazione”; in occasione del Convegno dei Partigiani della pace a Roma infatti (cui partecipa anche Jorge Amado), negli uffici romani della Casa Editrice Einaudi viene aperta una mostra

⁴⁴⁹ Proposte avanzate nel corso del convegno intitolato “Per la cultura del popolo” al Castello Sforzesco di Milano. CADIOLI, A., *L'industria del romanzo*, op. cit., 1981, p. 16.

⁴⁵⁰ CADIOLI, A., *L'industria del romanzo*, op. cit., 1981, p. 15.

⁴⁵¹ Amado lo cita nelle lettere del 13 e 19 gennaio 1950, da Dobříš. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

del libro democratico con la partecipazione delle seguenti case editrici: Edizioni Sociali, ed. Rinascita, ed. Milano-Sera, Universale Economica, ed. Cultura Nuova e, ovviamente, ed. Einaudi⁴⁵². Einaudi affianca inoltre al *Politecnico*-rivista la collana di libri “Il Politecnico-Biblioteca” (1946-1949) che ha lo scopo di approfondire le tematiche trattate nel giornale; le forze di sinistra, profondamente impegnate nel fornire tutti gli strumenti possibili per la diffusione dei classici del marxismo, quasi sconosciuti in Italia, possono essere viste, in questo momento, come il patronato cui fare riferimento per quanto riguarda l’introduzione della letteratura brasiliana del Nordest degli anni Trenta in traduzione italiana. Anche Mondadori però, editore più tradizionale, annuncia proprio su *Il Politecnico* (il 29 settembre 1945), la ripresa della propria attività editoriale “in clima democratico” con due nuove collane, *Orientamenti* e *Il Ponte*, attente a pubblicare “testi politici e sociali di autori italiani e stranieri che espongono ed interpretano le correnti e i moti ideologici del mondo contemporaneo, attraverso uno studio critico delle rivoluzioni e delle trasformazioni dei popoli”⁴⁵³. Nel 1950 nasce la collana “Il bosco”, con cui la casa editrice “lega il suo nome ai maggiori autori contemporanei: Hemingway, Simenon, Sartre, Dos Passos, Ungaretti, Pratolini, Remarque, Montale, Buzzati, solo per citarne alcuni”⁴⁵⁴. Proprio in questa collana, aperta, come si può vedere dalla lista di nomi appena riportata, ad altre culture, viene pubblicato, nel 1959, su licenza della Giulio Einaudi Editore, *Jubiabá* nella traduzione di Puccini e Califano.

C’è un clima di fervore editoriale:

[a] Roma e Milano, non appena liberate, si moltiplicano le sigle, e la fioritura di piccoli editori sta a significare come la produzione di libri venisse considerata uno dei canali privilegiati per trasmettere il proprio fervore intellettuale e la volontà di comunicare esperienze e idee”⁴⁵⁵.

Un evento decisivo per quanto riguarda la produzione della cultura negli anni in cui vengono pubblicate le prime traduzioni del *corpus* della

⁴⁵² *L’Unità*, 26 ottobre 1949, p. 3, “*Ospiti illustri nella nostra città*”.

⁴⁵³ In *Il Politecnico*, a. I, 1945, n. I.

⁴⁵⁴ Disponibile in <http://www.mondadori.it>, accesso effettuato il 06 dicembre 2017.

⁴⁵⁵ CADIOLI, A. e VIGINI, G., *Storia dell’editoria italiana*. Milano: Editrice bibliografica, 2004, p. 89.

presente ricerca sono le elezioni politiche del 1948 in Italia, vinte dalla Democrazia Cristiana, fatto che non può non avere conseguenze. Le forze che tanto avevano animato il dibattito negli anni del dopoguerra vengono inevitabilmente emarginate e possono contare sulle poche case editrici legate alla sinistra, mentre quelle più grandi tendono a rivolgersi nuovamente alla tradizione. In questa situazione si inserisce la letteratura regionalista nordestina, in una posizione non centrale, evidentemente, cosa che la obbliga a rimanere all'interno di modelli definiti e che tornano a consolidarsi. Sebbene si tratti, quindi, di letteratura 'nuova', che condivide molto con quella nata, nel paese in cui arriva, da un'esigenza di conoscenza e rinnovamento, deve rientrare in determinati schemi, non può essere introdotta in tutta la sua effettiva innovatività. Einaudi, nel 1948 "pensa di allargare il suo programma di pubblicazioni. Pubblicare un maggior numero di libri. Ma vuole restare su un alto livello, e nello stesso tempo, accrescere il proprio pubblico di lettori"⁴⁵⁶, Rizzoli fonda la "BUR" l'anno successivo e, sempre nel 1949, nasce la "Universale" della Cooperativa del libro popolare, proposte, entrambe, che mirano a raggiungere un numero più ampio di lettori rendendo il prezzo più accessibile. Cadioli e Vigni parlano di "un'autentica rivoluzione"⁴⁵⁷. Per quanto riguarda la COLIP, la collezione "Universale economica" si propone, come indicato nella presentazione della collana,

di promuovere e diffondere una più larga conoscenza della cultura in tutte le sue manifestazioni, in mezzo a un pubblico di lettori, i quali, perché lontani dalle città o dai centri di istruzione oppure perché non sono in grado, per ragioni economiche, di farsi una cultura veramente e organicamente moderna, non possono raggiungere facilmente il libro. La "Universale economica" si rivolge perciò in modo particolare a impiegati, studenti, operai contadini, artigiani e a tutti coloro che, avidi di conoscenza, sentono il bisogno di letture istruttive e dilettevoli⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ VITTORINI, E., *Gli anni del «Politecnico»*, Lettere 1945-1951, op. cit., 1977, p. 174.

⁴⁵⁷ CADIOLI, A. e VIGNI, G., *Storia dell'editoria italiana*, op. cit., 2004, p. 94.

⁴⁵⁸ Ogni volume non superava inoltre le 200 pagine, costava 100 lire e aveva uno slogan: "Ogni settimana un libro. Una biblioteca in ogni casa". Ibidem, pp. 95-96, nota 87.

Proprio in questa collana, diretta, in quel momento, come già detto, da Donini, Amado vorrebbe pubblicare un adattamento di *Vida de Prestes*, insistendo sull'importanza dell'elemento politico nel libro, per il quale, evidentemente, individua come adeguata la casa editrice:

dal momento che si tratta di un libro politico e poiché, nel caso dell'edizione italiana, la cosa più importante è divulgare la figura di Prestes e il problema brasiliano, credo che si potrebbe fare (tu potresti fare) un ADATTAMENTO del libro per un'edizione di 50.000 nell'Universale Economica e studiare, per dopo, una traduzione (fatta da te o da qualcun altro) completa del libro, da pubblicare con un'altra casa editrice⁴⁵⁹.

Il clima è però mutato, l'effervescenza dell'immediato dopoguerra non porta alla realizzazione delle speranze nutrite di aprire il mondo della cultura a una parte più ampia della popolazione e molte piccole case editrici entrano in una situazione di sofferenza, mentre le consolidate tornano, come afferma Cadioli, a riproporre la

mai morta separazione tra «alta» cultura (il libro «di qualità» e «di impegno») e «bassa» cultura (i rotocalchi o i libri di evasione). La stessa BUR, che muoveva dall'intento di offrire testi di «qualità» a un livello «popolare», non usciva da un'impostazione ottocentesca, pubblicando solo classici, ma senza nessun aiuto collaterale (introduzioni, note) per il lettore non adeguatamente preparato⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ “[C]omo se trata de um livro político, e como, no caso da edição italiana, o interesse major é divulgar a figura de Prestes e o problema brasileiro, creio que se podia fazer (tú podias fazer) uma ADAPTAÇÃO do livro para uma edição de 50 mil na *Universale Economica*, e estudar-se para depois uma tradução (feita por ti ou por outro) completa do livro, para ser publicada noutra editora”, lettera del 19 gennaio 1950 da Dobříš. Con Donini Amado doveva già essere entrato in contatto se, nella lettera precedente, del 13 gennaio 1950, sempre da Dobříš, chiedeva: “Jà houve, da parte de Donini ou dos outros responsáveis, alguma decisão a respeito da ‘Vida de Prestes’?” (“è già stata presa, da parte di Donini o di altri responsabili, una decisione sulla ‘Vita di Prestes’?”). In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁴⁶⁰ CADIOLI, A., *L'industria del romanzo*, op. cit., 1981, p. 20.

L'accento ai paratesti è interessante, perché le due case editrici che si occupano della pubblicazione della traduzione italiana dei primi due romanzi del *corpus*, Edizioni di cultura sociale e Einaudi, ne inseriscono alcuni che possono, in effetti, essere d'aiuto al lettore, anche se in misura decisamente diversa: *I banditi del porto* contiene solo brevi notizie sull'autore nella seconda pagina e un'unica nota a piè di pagina, *Jubiabá* è invece corredata di un glossario alla fine del volume.

Quando arriva la prima traduzione di Amado, *Terre del finimondo*, nel 1949, la fotografia del pubblico lettore italiano è la seguente: “[...] alla fine degli anni quaranta il mercato librario è ritornato ad essere quello tradizionale, legato ai gruppi intellettuali, ad una media borghesia colta, agli studenti universitari (che complessivamente erano in tutta Italia non più di duecentomila)”⁴⁶¹. La sinistra paga l'esclusione dal governo e la sconfitta del Fronte democratico popolare; a eccezione di Einaudi, che pubblica i *Quaderni del carcere* di Gramsci, le altre case editrici interessate a pubblicare opere che trattano argomenti che si staccano dalla tradizione sono legate al partito o a organizzazioni culturali a esso legate. È il caso delle prime pubblicazioni di traduzioni di Amado, *I banditi del porto* edito da Edizioni di cultura sociale (già direttamente legata al partito) che, nel 1953, si unisce a Edizioni Rinascita per dare vita a Editori Riuniti, sulla quale il PCI potrà interamente contare come propria casa editrice e che pubblicherà, nel 1958, *Mare di morte* (traduzione di Liliana Bonacini Seppilli). Gli Editori Riuniti “tentavano di sviluppare un programma orientato a una più organica diffusione della cultura marxista e, nello stesso tempo, proiettato verso obiettivi culturali e politici di più ampio respiro”⁴⁶². Stupisce il fatto che, negli anni della contestazione, non continui il rapporto tra la casa editrice e Amado, dal momento che “[f]u però con il '68, con il grande sussulto giovanile, che si produsse un'enorme domanda di ideologia, una scoperta massiccia del marxismo”⁴⁶³, le condizioni sono abbastanza simili a quelle in cui

⁴⁶¹ CADIOLI, A. e VIGINI, G., *Storia dell'editoria italiana*, op. cit., 2004, p. 21.

Si veda anche la pagina successiva, tabella 4. Per ulteriori dati sulle diverse appartenenze a classi sociali dei lettori negli anni in questione.

⁴⁶² CADIOLI, A. e VIGINI, G., *Storia dell'editoria italiana*, op. cit., 2004, p. 103.

⁴⁶³ *Catalogo generale degli Editori Riuniti 1953-1983.*, op. cit., 2009, pp. XV-XVI. La citazione è tratta dall'Introduzione di Roberto Bonchio, direttore delle Edizioni di cultura sociale, che ha fondato, nel 1953, gli Editori Riuniti, unendo la sua casa editrice alle Edizioni Rinascita di Valentino Gerratana. Si vedano anche le parole di Laterza su questo periodo: “[n]egli anni della contestazione i giovani hanno cercato nei libri le immagini dell'utopia, le parole della

Edizioni di cultura sociale ha proposto lo scrittore al pubblico italiano, che continua a essere tradotto, ma adesso da altre case editrici. In realtà, però, c'è come un 'buco', dall'anno successivo all'ultima pubblicazione da parte di Editori Riuniti (*Gabriella garofano e cannella*, 1962) vale a dire dal 1963 al 1975 Amado non viene tradotto e anche nelle pagine dei giornali, in questo periodo, Amado praticamente non compare; l'assenza nel panorama editoriale verrà colmata a partire dal 1975 e i suoi romanzi rimarranno, sostanzialmente, di pertinenza di Garzanti, Mondadori ed Einaudi.

Per altre traduzioni dei romanzi contenuti nel *corpus*, *Angoscia*, pubblicata nel 1954 (Franco Lo Presti Seminero) e *Fuoco spento*, nel 1956 (Luciana Stegagno Picchio), si fa riferimento a una casa editrice, Fratelli Bocca, che così si presenta, nella pagina *online* del proprio sito, sezione "La Storia della Libreria Bocca":

[I]a cultura nazionale ha un grande debito nei confronti della casa editrice che annovera tra i suoi autori Gioberti, Pellico, Previati, Segantini, Nietzsche, Kierkegaard, Freud. Opere come *Le mie prigioni del 1832* di Pellico hanno contribuito a sconvolgere antichi equilibri sociali o ad aprire, come nel caso de *L'interpretazione dei sogni* di Freud, nuovi sentieri all'evolversi del pensiero umano⁴⁶⁴.

Pubblicazioni che indicano la voglia di scardinare, appunto, la tradizione e l'equilibrio che essa comporta e il desiderio di apertura nei confronti del 'nuovo'.

Nel caso dei Fratelli Bocca Editori, la casa editrice sente la necessità di spiegare, con dovizia di particolari, nella terza di copertina (in realtà la seconda ala della sovraccoperta), quale sia il progetto all'origine della collezione chiamata "Biblioteca Mondiale Bocca":

rivoluzione, insomma il Verbo". In CROVI, R., *L'immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento* / Raffaele Crovi, in *dialogo con Angelo Gaccione*, op. cit., 2001, p. 126.

⁴⁶⁴ Disponibile in <http://www.libreriabocca.com/storia.html>, accesso effettuato il 06 dicembre 2017. Vale la pena ricordare quanto Ramos fosse vicino all'opera di Pellico, è interessante che la stessa casa editrice li abbia proposti entrambi al pubblico italiano; indizio di un discorso che li accomuna.

[...] presentiamo una nuova, grandiosa Collezione, denominata BIBLIOTECA MONDIALE BOCCA. Essa si suddivide in numerosissime Collane, ciascuna delle quali si intitola ad un Paese straniero e si propone di diffonderne la cultura attraverso la pubblicazione delle opere più importanti dei suoi massimi scrittori di ogni epoca⁴⁶⁵.

Si continua dicendo che sono in corso di pubblicazione le prime quattro collane relative a: scrittori brasiliani, scrittori giapponesi, scrittori portoghesi, scrittori svedesi e che sono in preparazione ulteriori dieci collane. Si tratta di presentare al pubblico italiano la produzione di culture non così vicine, vista la distanza non solo geografica, se non si considera quella dedicata agli scrittori portoghesi. È una proposta ‘a blocchi’, che ha una responsabilità importante, dal momento che deve presentare l’intera letteratura di un paese. Pur trattandosi di “Biblioteca Mondiale”, si scende nello specifico, non si parla genericamente di “Narratori Sudamericani”, ma di “Scrittori brasiliani”, opportunamente separati dagli “Scrittori portoghesi”. Della collana che qui interessa, vengono citate le opere proposte: *Cronologia del Sud* (Antologia di poeti del Brasile); Graciliano Ramos: *Angoscia*, romanzo; M. A. de Almeida: *Il Sergente delle Milizie*, romanzo; S. Buarque de Holanda: *Alle radici del Brasile*; Machado de Assis: *Don Casmurro*, romanzo; Gilberto Freyre: *Interpretazione del Brasile*; Ciro dos Anjos: *Carnevale a Belo Horizonte*, romanzo; J. Lins do Rego: *Fuoco spento*, romanzo; S. Lopes Neto: *Storie di Gaúchos*.

L’indirizzo dato dalla casa editrice non è univoco, anche se la maggior parte degli autori e delle opere pubblicati si riferiscono alla *Geração de 30*, è il caso di Ramos, Buarque de Holanda, Freyre, Lins do Rego, Ciro dos Anjos. Per quanto concerne gli altri volumi pubblicati nella collana, non si è a conoscenza di quali siano i poeti presenti nell’antologia, ma penso di poter rintracciare, nell’interesse rivolto al disegnare un ritratto della società del suo tempo di De Almeida e della propria realtà ‘regionale’ di Lopes Neto, una linea rossa che può ricollegare queste opere a quelle degli scrittori degli anni Trenta, grazie a una sensibilità condivisa che supera le differenze cronologiche. Di De Almeida, e in particolare del libro pubblicato in traduzione italiana, dice infatti Candido:

⁴⁶⁵ La citazione è tratta da LINS DO REGO, J., *Fuoco spento*, op. cit., 1956. È presente anche nell’edizione: RAMOS., G., *Angoscia*, traduzione di Franco Lo Presti Seminiero. Roma: Fratelli Bocca, 1954.

Manuel Antônio è, nella nostra letteratura romantica, il romanziere di costume per eccellenza. E il suo libro il più ricco di informazioni sicure, quello che in modo più obiettivo si è imbevuto di una data realtà sociale. È quasi incredibile che, nel 1852, un *carioca* di venti anni riuscisse a strangolare la retorica ridondante, la distorsione psicologica, il culto del sensazionale per esprimere una visione diretta della società della sua terra⁴⁶⁶.

e di Lopes Neto dice Stegagno Picchio:

Lopes Neto fu [...] in letteratura poeta, drammaturgo, giornalista; ma soprattutto fissatore, in due esili volumi cui è affidata tutta la sua fama di narratore, della realtà umana, sociale, linguistica, antropologica, ma soprattutto ideologica del gaúcho⁴⁶⁷.

Forse dialogano proprio a partire da questo? A partire dalla scoperta di un Brasile nelle sue diverse realtà, dalla ricerca della costruzione di un'identità che tenga conto di tutte le sfaccettature di questo paese? È questo il filo conduttore, la proposta dell'editore? Sembrerebbe di sì se, come dice ancora Stegagno Picchio

nella storia di un Brasile frammentato in regioni spesso non comunicanti ancor più per motivi geografici, di impervietà delle strade, che per ragioni primariamente storico-economiche, il Rio Grande do Sul rappresenta, a meridione, una fascia marginale in uno stato di isolamento che ben può

⁴⁶⁶ “Manuel Antônio é, por excelência, em nossa literatura romântica, o romancista de costumes. E seu livro, o mais rico em informações seguras, o que mais objetivamente se embebeu numa dada realidade social. É quase incrível que, em 1852, um carioca de vinte anos conseguisse estrangular a retórica embriagadora, a distorção psicológica, o culto do sensacional a fim de exprimir uma visão direta da sociedade de sua terra”. CANDIDO, A., *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 535.

⁴⁶⁷ STEGAGNO PICCHIO, *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 345.

essere comparato alla segregazione del Nordest e del Nord amazzonico⁴⁶⁸.

Quanto a Machado de Assis, basta fare riferimento ancora a Stegagno Picchio per capire le motivazioni dell'inserimento di un titolo dell'autore nella Collana: "la trilogia dei grandi romanzi machadiani si chiude nel 1899 col Dom Casmurro in cui parte della critica ha voluto vedere non solo il capolavoro dello scrittore, ma il punto più alto raggiunto dalla letteratura brasiliana di ogni tempo"⁴⁶⁹.

Nel 1961 esce *Terra bruciata* (Edoardo Bizzarri) per la casa editrice di Milano Nuova Accademia, che, nel suo catalogo, evidenzia un'importante apertura alle culture altre, di cui è esempio il *Thesaurus Litterarum*, "un 'corpus' di letteratura universale"⁴⁷⁰ suddiviso in tre sezioni, le cui caratteristiche fondanti sono elencate in modo chiaro:

[l]'intero 'corpus' ha un carattere eminentemente culturale [...] le opere del *Thesaurus* sono scritte in forma chiara e attraente in modo da interessare anche i non 'iniziati'. Altra caratteristica distintiva è la completezza⁴⁷¹.

Il Brasile è presente in ognuna delle sezioni: nella prima, "Storia delle letterature di tutto il mondo", con *Storia della Letteratura Brasiliana* di Pasquale Aniel Jannini, che, nell'indice, presenta il capitolo "Il movimento nordestino"⁴⁷²; nella seconda, "Pagine delle letterature di tutto il mondo", con *Le più belle pagine della Letteratura brasiliana*, sempre a cura di Jannini, che, nelle pagine dedicate ai prosatori del Novecento, presenta "Ramos, Amado, Rêgo"⁴⁷³; nella terza, "Teatro di tutto il mondo", con *Teatro portoghese e brasiliano*, a cura di Giuseppe Carlo Rossi, che presenta un'opera brasiliana, *Il giudice conciliatore della piantagione*, di Luis Carlos Martins Pena⁴⁷⁴. Ancora Brasile nella collana "Il mosaico dei poeti", con *Murillo [sic] Mendes*, a cura di

⁴⁶⁸ STEGAGNO PICCHIO, *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 343.

⁴⁶⁹ Ibidem, p. 228.

⁴⁷⁰ Nuova Accademia. *Catalogo generale*. Milano: Istituto editoriale italiano, 1963, p. 5.

⁴⁷¹ Nuova Accademia. *Catalogo generale*, op. cit., 1963, p. 5.

⁴⁷² Ibidem, p. 12.

⁴⁷³ Ibidem, p. 25.

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 32.

Jacobbi, la cui presentazione, nel catalogo, rende chiaro l'intervento di un altro grande mediatore del Brasile in Italia: "[l]a raccolta delle poesie è stata scelta dai nomi più valenti della critica tra i quali spicca anche quel fervido cultore della letteratura brasiliana che è Giuseppe Ungaretti"⁴⁷⁵. Si arriva poi alla collana "I Gabbiani", così illustrata:

[o]pere narrative che per valore letterario o per alto significato umano e universale, meritano di essere rivelate e proposte all'attenzione del pubblico italiano. Esse conseguono una scelta rigorosissima condotta da specialisti e orientata verso i maggiori scrittori, in prevalenza moderni, di tutti i Paesi⁴⁷⁶.

Nella stessa pagina del catalogo compaiono *Terra bruciata* di Ramos e *Il duello*, di Guimarães Rosa, accomunati in questo frangente, da Bizzarri, che ha curato il primo e tradotto, con Jannini, il secondo. Del romanzo di Ramos, dopo un breve riferimento al discorso del romanzo 'smontabile', si dice che "[o]gni racconto è veramente l'epica della lotta tra la tenace fragilità dell'uomo e la violenza della natura nemica, cui si alleano le forze oscure e incomprensibili della società"⁴⁷⁷. Nella collana "I libri dell'orsa maggiore" esce inoltre *I vecchi marinai* di Amado, nella traduzione di Mario Sciara e a cura di Jacobbi, un connubio fortunato, come spiega il catalogo stesso, che parla di "una collaborazione tutta interna, tanto acuta sul piano storico, filologico e poetico, quanto misurata e discreta"⁴⁷⁸. Molto Brasile, quindi e, già nei presupposti che danno origine ai progetti e alle collane di Nuova Accademia, uno sguardo ampio, rivolto alle culture lontane, sparse per il mondo, in un desiderio di avvicinamento che può essere assimilato a quello della "Biblioteca Mondiale Bocca". In questo senso mi sento di avvicinare le due case editrici, nell'idea dichiarata in cataloghi e/o paratesti, di offrire una

⁴⁷⁵ Di questa collana fa parte anche Vinicius de Moraes: *Orfeo negro*, a cura di P. A. Jannini. *Nuova Accademia. Catalogo generale*, op. cit., 1963, p. 49.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁷⁷ Molto interessante il modo in cui viene presentato *Il duello*, in particolare la parte finale che ne riassume in modo efficace l'universo: "[i]l linguaggio ricco di trasposizioni e di neologismi ha la stessa sostanza sanguigna e favolosa del mondo primitivo e religioso dell'antico Brasile: ricco di magiche attese e di sorprendenti avventure, è tuttavia linguaggio tutto narrativo, calzato sui personaggi e sulle vicende". *Nuova Accademia. Catalogo generale*, op. cit., 1963, p. 59.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 61.

finestra che si apre sulla letteratura di tutto il mondo. L’inserimento in una proposta editoriale e/o in una collana è un dato da tenere in considerazione, tutt’altro che neutro, ma, al contrario, è il risultato di un progetto editoriale e, in quanto tale, un paratesto importante:

[l]a possibilità di identificare le proposte di saggistica e di narrativa era data spesso dalla coincidenza tra forma e contenuto dei volumi [...] e dalla loro organizzazione in collane, alle quali gli editori di cultura, ma non solo loro, affidavano una precisa funzione progettuale e dedicavano molte cure⁴⁷⁹.

Sulla coincidenza “tra forma e contenuto dei volumi” si dovrà tornare parlando delle copertine, supporto fondamentale e strumento di comunicazione di preziose informazioni, quali, appunto, la collana di appartenenza del libro. Gli anni in cui si pubblicano le traduzioni di Ramos e Lins do Rego, dalla seconda metà degli anni Cinquanta ai primi anni Sessanta, sono quelli che vedono il fiorire delle collezioni e collane “Universali”, che recano già nel nome il proprio obiettivo: pubblicare letteratura da tutto il mondo⁴⁸⁰, l’esigenza di introdurre nuovi stimoli sembra, quindi, esserci.

È opportuno indicare, nella tabella che segue, le edizioni delle traduzioni di Ramos e Lins do Rego (non viene ancora inserita la produzione di Amado, più corposa, alla quale dedico in seguito una

⁴⁷⁹ Turi fa riferimento a due esempi in particolare: la “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici”, conosciuta come ‘collana viola’, e “I gettoni” di Vittorini, entrambe di Einaudi. TURI, G. (a cura di) *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*, op. cit., 1997, p. 429. La prima, “[f]ondata nel 1948 da Ernesto De Martino e Cesare Pavese, ha introdotto in Italia nuovi temi, illuminando aspetti trascurati del mondo classico e innovando la ricerca attraverso la psicanalisi, l’etnologia e l’antropologia”; la seconda “[...] destinata a segnare l’attività letteraria degli anni Cinquanta”. *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*, op. cit., 2003, p. 984 e p. 987.

⁴⁸⁰ L’apertura comincia anche prima, nel dopoguerra, basti citare: Biblioteca moderna Mondadori 1948, collana “Universale”; “Nuova universale Einaudi”, 1962; “Universale Laterza”, 1964; BUR “Biblioteca Universale Rizzoli”, 1949-1968; Collezione “Universale economica” 1949, rilevata poi da Feltrinelli nel 1954; “Grande Universale Mursia”, 1967, per fare alcuni esempi. I dati sono tratti da CADIOLI, A. e VIGINI, G., *Storia dell’editoria italiana*, op. cit., 2004.

tabella specifica), con indicazione della casa editrice, della collana e dell'anno di pubblicazione:

Tabella 4: edizioni traduzioni Ramos e Lins do Rego

Autore	Traduttore	Titolo	Casa editrice	Collezione/collana	Anno
Lins do Rego	Luciana Stegagno Picchio	<i>Fuoco spento</i>	Fratelli Bocca Editori	“Biblioteca Mondiale Bocca. Scrittori brasiliani”	1956
Ramos	Franco Lo Presti Seminerio	<i>Angoscia</i>			1954
Lins do Rego	Antonio Tabucchi	<i>Il treno di Recife</i>	Longanesi & C.	“La Gaja Scienza”	1974
Ramos	Edoardo Bizzarri	<i>Terra bruciata</i>	Nuova Accademia	“Mosaico dei narratori – Narratori Sudamericani” “I gabbiani”	1961 1961
Ramos	Edoardo Bizzarri	<i>Siccià</i>	Nuova Accademia	“I cristalli”	1963
Ramos	Andrea Ciacchi (a cura di)	<i>Vite secche</i>	Biblioteca del Vascello	“Serendipity”	1993
Ramos	Andrea Ciacchi (a cura di)	<i>Vite secche</i>	Robin Edizioni	“Biblioteca del Vascello”	2001
Ramos	Luís Fernando de Oliveira da Fonseca e Gianni Perlo	<i>San Bernardo</i>	Bollati Boringhieri	“Varianti”	1993

La Nuova Accademia affida al catalogo un'estesa dichiarazione di intenti alla base dei suoi progetti editoriali per quanto riguarda la collana “I gabbiani”, mentre la notizia dell'inserimento di *Terra bruciata* nella collana “Narratori sudamericani” è data dal cofanetto che ospita il libro.

Sarà importante, sulla base delle parole già citate di Cadioli, che insiste sulla necessità che ogni “elemento ‘materiale’ del libro, nel proporre il testo”, sia fortemente distintivo, principalmente nel caso in cui lo stesso titolo compaia, come spesso accade, nel catalogo di più editori, riflettere sul caso della traduzione italiana di *Vidas secas*, edita, dalla

stessa casa editrice, nello stesso anno in due collane diverse e, dopo circa due anni, in un'altra collana e con titolo diverso. A distanza di circa trent'anni, poi, è ripubblicata da altri due editori differenti e con un altro titolo, unica costante: la traduzione di Bizzarri, rivista e modificata però, in alcuni punti, da Ciacchi nell'edizione del 1993, da lui curata. Gli articoli dei giornali *L'Unità* e *La Stampa* non aiutano, purtroppo, a determinare se le tre edizioni siano state conseguenza di una buona accoglienza del testo in Italia, anzi, se ci si basa sull'articolo de *L'Unità* del 4 aprile 1985 di Cecilia Prada⁴⁸¹, si vede come le aspettative circa la fortuna editoriale delle traduzioni di Graciliano Ramos, Machado de Assis e Guimarães Rosa siano state deluse. Ricordando, però, che il proliferare di edizioni e anche di ristampe indica la sopravvivenza di un libro, ci si può chiedere cosa abbia spinto a fare due edizioni così vicine nel tempo (1961 e 1963) e una a trent'anni di distanza (1993). Uno degli elementi che cambiano e influiscono sulla proposta fatta al pubblico italiano è la copertina⁴⁸².

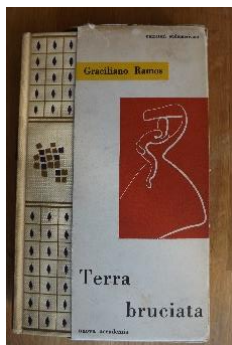


Immagine 28: *Terra bruciata*, Mosaico dei narratori – Narratori Sudamericani (Nuova Accademia, 1961)

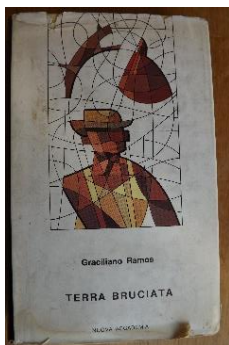


Immagine 29: *Terra bruciata*, I gabbiani (socraccoperta) (Nuova Accademia, 1961)

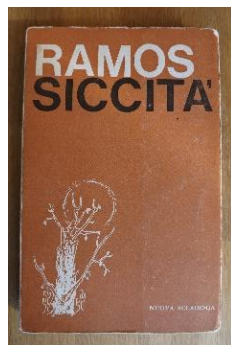


Immagine 30: *Siccità*, I cristalli (Nuova Accademia, 1963)

⁴⁸¹ *L'Unità*, 4 aprile 1985, p. 14, Libri, "Samba, Carnevale e ... ciclostile".

Cecilia Prada è drammaturga e giornalista brasiliana, oltre che traduttrice. (Si veda, per informazioni su Cecilia Prada, http://www.record.com.br/autor_sobre.asp?id_autor=5496), accesso effettuato il 16 febbraio 2015.

⁴⁸² Le prime cinque sono fotografie di copertine di mia proprietà (immagini 28-32), la sesta (immagine 33) è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, che mi ha consegnato la riproduzione su CD.

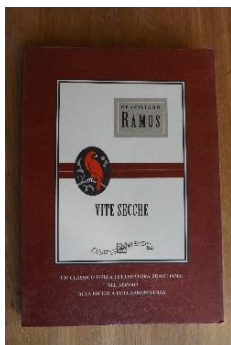


Immagine 31: *Vite secche*, Serendipity (Biblioteca del Vascello, 1993)



Immagine 32: *Vite secche*, Serendipity (sovraccoperta) (Biblioteca del Vascello, 1993)

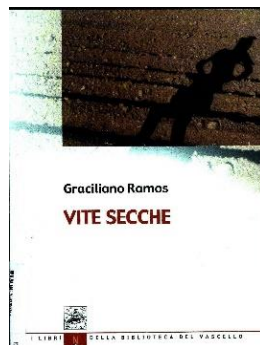


Immagine 33: *Vite secche*, I libri della Biblioteca del vascello (Robin Edizioni, 2001)

Come si può notare, il titolo in italiano delle prime tre pubblicazioni fa riferimento all'ambiente delle *secas*, mentre la Biblioteca del Vascello e Robin Edizioni mantengono “vite” unito all’aggettivo “secche” che coinvolge l’intera esistenza dei personaggi protagonisti del romanzo. Il titolo *Vite secche*, che ritengo sicuramente più efficace, si deve a Ciacchi, che ha curato l’edizione del 1993 e che ha voluto, direi, rendere giustizia a quello che ritiene essere “uno dei titoli più belli della letteratura brasiliana”. Per Ciacchi *Vite secche* “era la traduzione ovvia dell’espressione *Vidas secas*” e conservava la forza di questo aggettivo che non si usa normalmente né in portoghese né in italiano in riferimento a “vite”; non ha preso in considerazione l’opzione “Vite aride”, suggerita da qualcuno in quanto l’aggettivo “arido” proviene dalla climatologia ma potrebbe essere utilizzato in riferimento a una persona, mentre “secco” non si userebbe con una simile accezione⁴⁸³. Una considerazione interessante in tal senso si ritrova in un articolo de *L’Unità* (del 2 febbraio 1965) che entra nel merito della traduzione del titolo parlando di “siccità nei luoghi, e anche nel cuore e negli atti e nelle coscienze delle persone”, ampliando così il valore semantico del termine. Quanto al colore, viene mantenuto sempre un marrone che rimanda all’aridità del paesaggio delle *secas*, mentre per quanto concerne le immagini e/o i disegni le proposte cambiano. Il primo disegno potrebbe

⁴⁸³ Da conversazione intercorsa in data 27 febbraio 2018 con il Prof. Ciacchi, che mi ha gentilmente autorizzata a usare nella tesi quello che mi ha detto rispondendo alle mie domande.

rappresentare “Vittoria con il figlio minore a cavalcioni sull’anca e il baule di lamiera sulla testa”⁴⁸⁴; in effetti la donna rappresentata nella copertina tiene, con la mano sinistra, qualcosa sulla testa, che ha una forma che potrebbe ricordare un baule rettangolare. Il problema è che le rotondità sinuose di queste figure, le linee morbide e continue che sembrano non interrompersi a creare un’unica figura, non dialogano né con l’ambiente descritto nel romanzo, né con i personaggi e le vicende narrati, né con lo stile “secco, freddo, spersonalizzato”⁴⁸⁵ dell’autore; questa figura di donna avvolgente, rassicurante, dalle rotondità che si potrebbero avvicinare a quelle delle veneri paleolitiche, non propone il “Nordest a punta secca”⁴⁸⁶ di cui parla Stegagno Picchio. Il titolo rimanda a un ambiente duro, riarso, a una terra bruciata sulla quale non cresce nulla e che può, quindi, offrire solo morte; può inoltre, in italiano, richiamare una frase idiomatica di uso estremamente diffuso “fare terra bruciata” o “farsi terra bruciata attorno”, con il significato di distruggere tutto, rendere tutto quello che si ha attorno inutilizzabile, distruggere⁴⁸⁷. È quello che fa la *seca* e, in questo senso, ci sarebbe una continuità con il romanzo, un’idea legata forse meno strettamente al puro discorso materiale, della terra, e capace di coinvolgere anche l’esistenza di chi vive in questo ambiente, in senso più ampio, ma la figura dà un messaggio molto diverso, non esprime la magrezza della disperata mancanza di cibo ma quasi un’abbondanza, proprio quello che manca nel romanzo. Questa copertina offre un’immagine del libro tradotto molto diversa da quella proposta, per esempio, dalle pagine de *L’Unità* in cui si parla di *Vidas*

⁴⁸⁴ RAMOS, G. *Terra bruciata*, traduzione di Edoardo Bizzarri. Milano: Nuova Accademia, 1961, p. 39. Si tratta di una seconda ristampa.

⁴⁸⁵ STEGAGNO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 486.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 484.

⁴⁸⁷ “1. territorio che, durante una guerra, un esercito in ritirata abbandona al nemico dopo aver distrutto ogni cosa 2. colore bruno marrone; anche agg.: color terra bruciata”. Disponibile in <https://dizionario.internazionale.it/parola/terra-bruciata>, accesso avvenuto il 23 ottobre 2018. Questa riflessione relativa al titolo è nata in seguito a considerazioni fatte in occasione di un incontro svoltosi nell’ambito di un seminario per i dottorandi presso l’Università degli Studi di Genova su “La rimediazione dei testi letterari: romanzo e nuovi media”, nell’ottobre del 2016, tenuto dalla Professoressa Laura Santini. Durante una breve presentazione di alcuni aspetti su cui stavo lavorando in quel momento, l’analisi di alcune copertine di traduzioni italiane dei romanzi del *corpus*, la Professoressa Santini ha ricordato l’esistenza della frase idiomatica in italiano.

secas (pur trattandosi del film), di cui dirò in seguito; sono due paratesti che esercitano il potere arcontico in modo molto diverso. L'immagine di letteratura proposta non corrisponde a quello che il lettore troverà all'interno del libro ed egli potrà sentirsi ingannato. Può essere questa la ragione per cui la casa editrice ha sentito l'esigenza di proporre una nuova pubblicazione dopo solo due anni? Della scelta del titolo, *Siccità*⁴⁸⁸, ho già detto, mentre la copertina rimanda, questa volta, alla canicola e al clima del paesaggio scenario del romanzo; il colore marrone che copre l'intera pagina dà un'idea abbastanza precisa della *seca*. Quanto al disegno, ritengo interessante fare un confronto con quello presente sulla copertina di due edizioni brasiliane⁴⁸⁹:



Immagine 34: Copertina di *Vidas secas*, senza anno

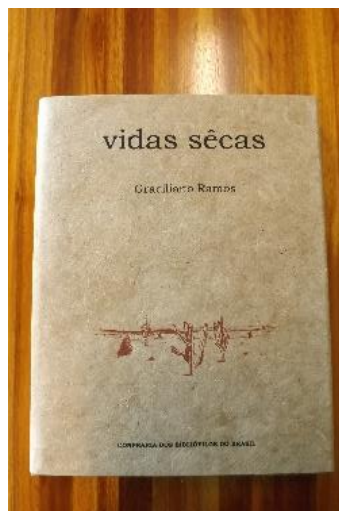


Immagine 35: Copertina di *Vidas secas*, 2000

La prima copertina brasiliana presenta un palcoscenico di vita che richiama il nulla, dato dalla mancanza di vegetazione dovuta al calore estremo, ma anche un nulla all'orizzonte, che traduce immaginativamente

⁴⁸⁸ RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963.

⁴⁸⁹ La prima copertina (immagine 34) è disponibile su: <http://prof-maryestevo.blogspot.it/>. Accesso effettuato il 20 agosto 2013. La seconda (immagine 35) è stata resa disponibile dalla Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, dietro gentile autorizzazione della Signora Luiza Ramos, RAMOS G. *Vidas secas*. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2000.

una mancanza reale di prospettive di miglioramento, e una fissità sociale che non concede illusioni quanto alla ciclicità di un'esistenza in continuo cammino per sfuggire alla *seca*. Nel paesaggio frustato dalla canicola l'unica cosa che riempie lo spazio in cui le figure si muovono è l'indizio inequivocabile della presenza del responsabile della *seca*, un sole feroce non disegnato direttamente, ma presente nelle ombre che disegna sul terreno. Il movimento obbligato verso l'acqua, verso una possibilità di vita è, in realtà, diretto verso quel nulla all'orizzonte che rimane, però, l'unica speranza di sopravvivenza. Persino lo sfondo su cui sono disegnate le figure sembra una pelle secca, si potrebbe dire riarsa. La seconda copertina brasiliana condivide, con l'altra, un materiale interessante, che rende immediatamente, a livello visivo, ma anche, direi, sensoriale, l'aridità, è un tessuto 'secco', rinsecchito, quasi cartapeccora. In realtà si tratta di carta fatta a mano da un'artista, Vidalvina de Oliveira, con fibre vegetali, principalmente di banano e il libro è contenuto in un cofanetto; i disegni sono fatti a pennino dall'artista Glênio Bianchetti con la tecnica della serigrafia. La radissima vegetazione può rimandare alla copertina di *Siccià*, scarna, povera di tutto, ma il tessuto è quello che domina sulla figura. Queste due copertine possono sembrare un'eco di quello che Carpeaux dice per definire lo stile con cui Ramos ha scritto i suoi romanzi: “[l]i ha scritti nello stesso modo in cui si disegnano cerchi sulla sabbia: nella sabbia volatile della sua terra, tanto secca”⁴⁹⁰. La figura dell'albero rinsecchito presente sulla copertina italiana è, probabilmente, eccessivamente sintetica. Rispetto alla copertina di *Terra bruciata* si può dire che qui si percepisca che si sta parlando di un ambiente arido, basta guardare i due piccoli cactus ai piedi dell'albero, tipica vegetazione di zone carenti d'acqua e il sole, enorme, dietro l'albero. Forse questa copertina è più in linea con la seconda brasiliana, ma comunica un'immagine completamente opposta a quella della prima: la mancanza, l'assenza di tutto, riassumendo, della vita. Si tratta di una proposta molto diversa rispetto alla precedente, che dialoga molto di più con quella offerta dagli articoli sul film nelle pagine de *L'Unità*. Esiste, inoltre, sempre per quanto riguarda la copertina con il titolo *Siccià*, qualcosa che può attirare l'attenzione; se si osservano le due scritte grandi in alto in stampatello e l'albero secco sottostante, può scattare una connessione che si può definire istintiva tra questi tre elementi, soprattutto per un lettore che non conosca l'autore brasiliano: “RAMOS” è molto simile alla parola

⁴⁹⁰ “Escreveu-os como quem faz círculos na areia: na areia movediça de sua terra, tão seca”. LEBENSZTAYN, I., “Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro”, op. cit., 2012.

rami, “SICCITÀ” richiama l’aggettivo secco e questo è proprio quello che si trova scendendo con lo sguardo, un albero con rami secchi. Il messaggio potrebbe essere più chiaro di quanto non si pensi a prima vista e giocare con assonanze sostenute, definitivamente, da un colore marrone che pervade la copertina, anche se rimane, ancora, molto legato al fattore climatico: coincidenze o tentativo di lavorare sulle capacità intuitive del lettore, in modo subliminale, da parte della casa editrice?⁴⁹¹ Tra queste due copertine si inserisce quella coeva a *Terra bruciata*, ma recante lo stesso titolo, della collezione “I gabbiani” (i due volumi sono stati entrambi stampati nel novembre del 1961 e sono entrambi una seconda ristampa), anche se in realtà si tratta di una sovraccoperta di Sergio Martini. Nelle figure presenti nel disegno si possono riconoscere, a mio parere, tre dei personaggi del romanzo: Fabiano, in primo piano, individuabile per il cappello da *vaqueiro* e, dietro di lui, sullo sfondo, a sinistra Baleia e a destra *Sinha* Vitória. Il paesaggio, qui, sembra essere il grande assente, ma è invece presente, credo, anche se in modo indiretto, nei pochi colori che compaiono, il marrone (colore della terra) unito al giallo (colore del sole, ma anche del paesaggio riarso delle descrizioni nel romanzo) e nella frammentazione delle forme, come se le figure fossero frantumate, all’interno delle loro linee di contorno, in un modo che rimanda alle fratture della terra riarso dal sole del Nordest. Figure costituite da piccole forme geometriche che sembrano zolle spaccate dalla *seca*. L’unico elemento che sembra rappresentare un motivo di passaggio dalla prima alla terza copertina è la presenza, ancora, di linee morbide, curve, come quelle della figura femminile sul cofanetto dell’edizione nella collana “Mosaico dei narratori – Narratori Sudamericani”, anche se, qui, sono inserite in un quadro costituito da frammenti, singole parti che, unendosi, danno vita all’immagine⁴⁹². In questa sovraccoperta non è presente il paesaggio (se non in rimandi) e nella copertina successiva (del 1963) scompare l’elemento umano per lasciare, al contrario, spazio solo all’ambiente naturale. Nel primo volume l’immagine è affidata a un cofanetto, nel secondo a una sovraccoperta mentre il libro si presenta identico, conferma dell’importanza di tutti i paratesti, nel terzo alla copertina vera e propria, con titolo diverso, tre collane e due titoli, tutto in un arco di tempo estremamente breve: molti cambiamenti, perché? L’inserimento in collane diverse (in questo caso anche da parte di una

⁴⁹¹ Lo spunto relativo a questa riflessione è venuto da una collega dottoranda, Sara Severini, durante l’incontro di cui ho detto alla nota 487.

⁴⁹² Un’immagine ‘scomponibile’, come lo è l’opera, che, più che un romanzo è un insieme di singole e compiute parti che si uniscono a formare un testo?

stessa casa editrice e, per due, nello stesso momento) può essere dovuto a una diversa veste editoriale, normalmente da rilegata a brossura; nel caso di Ramos, per esempio, si potrebbe trattare, per le due versioni di *Terra bruciata*, del passaggio dal cofanetto alla sovraccoperta, mentre da questo a *Siccità* si tratta proprio di passare dalla copia rilegata a quella in brossura. Potrebbe anche essere dovuto a integrazioni e revisioni, dal momento che lievi modifiche ci sono state tra la prima e la seconda, ma soprattutto tra quelle e *Vite secche*, edito da due case editrici diverse⁴⁹³.

Una differenza che mi sembra importante riguarda altri paratesti. Nuova Accademia offre al lettore una presentazione piuttosto esaustiva sull'autore e sul romanzo, scritta da Bizzarri. Il traduttore 'contestualizza' la figura di Ramos, la sua attività di scrittore, il suo stile, la sua opera e fornisce un'informazione interessante: l'autore di *Vidas secas* "apprende per suo conto l'italiano e giunge a scrivere versi anche in questa lingua"⁴⁹⁴, un punto di contatto importante di cui ho già detto. Bizzarri introduce il lettore italiano alla lettura di *Vidas secas* conducendolo 'per mano' attraverso un percorso le cui tappe sono rappresentate dalle opere dell'autore nordestino, analizzate con una profondità che non tralascia elementi culturali, stilistici, tecniche narrative: *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*. Quando arriva a *Vidas secas* Bizzarri così presenta al lettore quello che troverà nelle pagine che seguono:

[m]inacciata costantemente dalle forze oscure e incomprensibili della natura, insidiata dalle stesse propaggini della società e della civiltà, non meno oscure e incomprensibilmente nemiche nelle espressioni che giungono ai margini del deserto (il potere politico esemplificato dal soldato di polizia, prepotente e vigliacco, e il potere economico esemplificato dal proprietario della fazenda, prepotente e ladro), microscopica infinitesima entità sperduta nel vasto panorama bruciato dalla siccità, la famiglia di Fabiano è finalmente un'espressione rudimentale ma concreta dell'umano: un umano che si traduce non tanto nella parola (si tratta di gente quasi muta), quanto nella presenza viva, sebbene ancora confusamente

⁴⁹³ Si veda la presentazione di Andrea Ciacchi, p. 10. In realtà Robin Edizioni rileva, alla fine del 1999, marchio, diritti e magazzino della Biblioteca del Vascello (che ha cessato l'attività nel 1996), di cui ripropone il catalogo.

⁴⁹⁴ RAMOS, G. *Terra bruciata*, op. cit., 1961, p. 10.

articolata, di aspirazioni e della volontà di realizzarle⁴⁹⁵.

Una presentazione attenta, approfondita e che riguarda la produzione di Ramos a tutto tondo, anche l'opera che non è ancora stata tradotta e quella che non lo sarà mai, *Caetés*. È corredata da un'avvertenza di cui ho già detto e che instaura un rapporto diretto con il lettore, quasi di complicità, finendo di dotarlo di strumenti preziosi dal punto di vista linguistico-culturale, di cui potrà far uso quando si avventurerà nella scoperta di questa letteratura che qui sì, si presenta in tutto il suo regionalismo, che porta, però, citando ancora una volta Stegagno Picchio "all'internazionalismo attraverso la regione",⁴⁹⁶ e, nelle parole di Bizzarri, all'universale:

un'epopea classicamente virile e severa dell'elementare umano, dolorosa, ma non sconsolata né sconsolante: un canto e un messaggio la cui portata e la cui risonanza escono decisamente dai limiti della situazione specifica che sembra motivarli, dal problema sociale e geografico di una determinata plaga del Brasile, per attingere un piano universale di permanente validità⁴⁹⁷.

Nell'edizione del 1993 e in quella del 2001 si hanno un nuovo titolo, due nuove copertine, una nuova sovraccoperta (sotto la quale il libro è sempre quello del 1993), una nuova presentazione, l'elemento nuovo delle illustrazioni e note in fondo al libro nuove solo in parte. Il titolo ha un valore semantico più ampio, come ho già detto, si parla di *Vite secche*, le vite che conducono i personaggi. È la vita stessa ad essere arida, quasi come se l'elemento climatico permeasse, nello stesso modo, la terra e la vita di chi la abita. Il disegno sulla prima copertina, ancora una volta su sfondo marrone, potrebbe fare riferimento al pappagallo divorato dalla famiglia per non morire di fame, ma il volatile è presentato in mezzo ad elementi naturali armoniosi (il ramo dalle curve sinuose su

⁴⁹⁵ RAMOS, G. *Terra bruciata*, op. cit., 1961, pp. 30-31.

⁴⁹⁶ STEGAGNO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 477.

⁴⁹⁷ RAMOS, G. *Terra bruciata*, op. cit., 1961, p. 31.

cui è posato) che nulla hanno a che fare con la natura descritta nel libro⁴⁹⁸. Di fatto, però, è interessante notare che, a differenza delle prime due edizioni, la terza e la quarta presentano, unico caso individuato fino a oggi, come la maggior parte delle edizioni brasiliane, illustrazioni all'interno del volume, quindi si può, forse, pensare che l'elemento iconografico in copertina non sia poi così determinante, visto che è presente all'interno. In realtà è la copertina il primo paratesto in cui si imbatte il lettore, e quindi è responsabile della prima immagine che si trasmette del libro tradotto. In questo caso il titolo è quello che si potrebbe definire un 'titolo parlante', che svolge una funzione esplicativa, mentre il disegno non fornisce informazioni su quello che il lettore troverà nelle pagine interne, se decide di accettare la sfida della lettura. È importante soffermarsi sulle illustrazioni contenute all'interno del libro, che scandiscono la lettura traducendo alcuni momenti in immagini, ne ho scelti tre come esempio⁴⁹⁹.

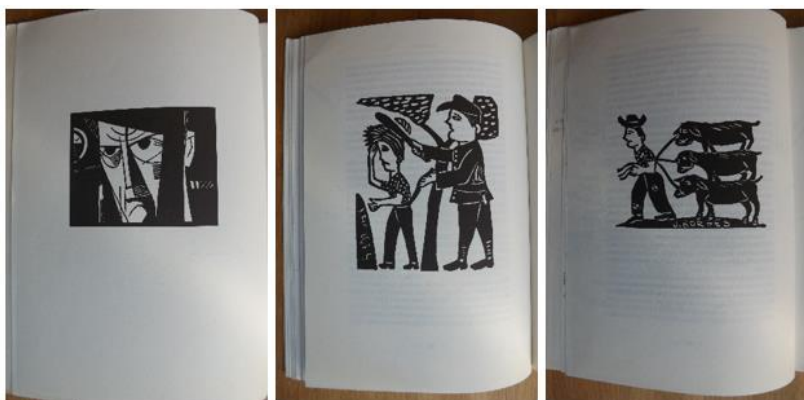


Immagine 36: illustrazioni *Vite secche*

Si percepisce immediatamente che si tratta di autori diversi, lo stile della prima illustrazione è diverso da quello delle successive. Nel secondo e terzo disegno (in realtà si tratta di xilografie) compare, in un particolare diverso (la pietra, il terreno) il nome dell'autore, mentre nel primo no. Si tratta di José Francisco Borges, xilografo molto famoso, illustratore che si è dedicato alla Letteratura di *Cordel*, che prende il nome dalla cordicina

⁴⁹⁸ Ancora una volta linee curve dove ci si potrebbe aspettare di trovare linee spezzate, spigolose.

⁴⁹⁹ Le illustrazioni sono tratte da un volume di mia proprietà, mie le fotografie. RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 4, 92, 20.

a cui venivano appesi i libretti per essere venduti al pubblico. Stegagno Picchio la definisce così:

[...] quella letteratura in cui folclore e sociologia entrano come ingredienti letterari in una libera combinazione di realtà e di fiaba, di storia e di leggenda. Il folclore è composito, come composita è tutta la cultura del paese. [...] una letteratura minore, cantastoriale, divulgata in stampe popolari⁵⁰⁰.

Il primo disegno, invece, è di Santa Rosa e compare sulla copertina dell'edizione del 1953 del primo volume di *Memórias do Cárcere*, di Graciliano Ramos. Delle illustrazioni destinate ai quattro volumi del libro dice Heitor Ferraz Mello “nei volumi di *Memórias do Cárcere*, le illustrazioni sono segnate da una drammaticità unita al bianco e nero del disegno”⁵⁰¹, parole che richiamano, insieme all'illustrazione stessa, quanto detto nelle pagine de *L'Unità*, in un articolo del 3 maggio 1964, a proposito del film *Vidas secas* di Nelson Pereira: “[f]otografato in un bianco e nero di allucinante evidenza”. Se ci si sofferma sull'operazione editoriale che ha portato alla combinazione iconografica di *Vite secche*, emergono numerosi spunti di riflessione. La prima esigenza che traspare con forza è quella di voler dare un'immagine della letteratura brasiliana usando elementi della cultura brasiliana. Andando più nello specifico, la scelta dei due artisti restringe il campo al Nordest, ma non al romanzo degli anni Trenta. Santa Rosa è artefice dell'apparato iconografico di quasi tutti i romanzi brasiliani pubblicati in quegli anni e, comunque illustra anche molte opere successive degli autori della *Geração de 30*, come in questo caso, ma Borges si dedica al *cordel*. Di fatto ho trovato una xilografia di questo autore che illustra inequivocabilmente *Vidas secas*⁵⁰², ma non figura tra le pagine di *Vite secche*:

⁵⁰⁰ STEGAGNO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 20 e 21.

⁵⁰¹ “*Nos volumes de Memórias do Cárcere, as ilustrações são marcadas por uma dramaticidade combinada ao preto e branco do desenho*”. FERRAZ MELLO, H. *O múltiplo S. R.* apud BUENO, L., *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, p. 257.

⁵⁰² La xilografia è attribuita a Borges nel seguente sito: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/7a/0d/9e/7a0d9e30c6f2e746cf87c3b6969156e8.jpg>, accesso effettuato il 10 marzo 2015.



Immagine 37: xilografia di *Vidas secas*?

Le illustrazioni inserite nella traduzione *Vite secche* non sembrano essere state fatte appositamente per il romanzo di Ramos, sebbene la seconda sembri riferirsi allo sventurato incontro di Fabiano con il soldato di polizia (*o soldado amarelo*) e la terza possa rappresentare il lavoro di Fabiano. Manca un elemento fondamentale e presente in tutte le illustrazioni trovate all'interno delle edizioni brasiliane viste fino a ora: la cagnetta Baleia. Scelta di paratesti che rimandano al Brasile, quindi, molto diversi quanto all'idea che trasmettono, la drammaticità del volto di Santa Rosa è in contrasto con le xilografie di tono abbastanza fiabesco di Borges in una stridente sovrapposizione di linguaggi, sebbene le illustrazioni vengano tenute separate; la prima compare infatti prima del frontespizio, quelle di Borges dopo. C'è, inoltre, un'attribuzione arbitraria di illustrazioni a opere per le quali non sono state pensate. A questo punto è interessante chiedersi se un normale lettore sarebbe in grado di cogliere cosa sta dietro a questa scelta editoriale o se, invece, vivrebbe questa proposta come adeguata a presentare il romanzo di Ramos. Probabilmente pochi si accorgerebbero dei 'falsi'⁵⁰³ e apprezzerrebbero una traduzione

⁵⁰³ Utilizzo il termine 'falsi' nel senso, appunto, che non si tratta di illustrazioni pensate per il romanzo in questione. Ciacchi, mentre cita Borges come autore delle xilografie e illustratore di *cordel*, non fa alcun riferimento al fatto che l'immagine presentata nella pagina a sinistra del frontespizio sia di autoria di Santa Rosa.

italiana con illustrazioni, cosa decisamente inconsueta, ma l'immagine della letteratura di Ramos offerta da questa edizione è quanto meno ambigua: tematica seria, impegnata, o fiabesca? L'immagine un po' fiabesca, appunto, del *cordel* potrebbe essere fuorviante? Ciacchi, cui si deve l'inserimento delle illustrazioni, è convinto che non sia così. La scelta è ricaduta su J. Borges, uno dei grandi maestri xilografi dei *folhetos de Cordel*, che Ciacchi studiava dagli anni Ottanta, anche perché, in quegli anni, era stato pubblicato un album di stampe, di *xilogravuras* di J. Borges⁵⁰⁴, che era quindi già entrato, in qualche modo, in Italia. Le xilografie non compaiono in copertina in quanto la collana aveva copertine che seguivano una sorta di *standard*, ma la frase qui contenuta e la controcopertina sono scelte di Ciacchi in quanto *editor*. La foto di Santa Rosa proviene, probabilmente, da un'edizione di *Memórias do Cárcere* di proprietà del curatore-editor, accettata anche da Silvano Fassina, cui si deve il progetto grafico.

Le ultime versioni da me rintracciate recano una fotografia nella sovraccoperta. La prima presenta una fotografia con due figure sfuocate sullo sfondo, con un effetto che può ricordare quella specie di nebbia che si crea in ambienti stretti nella morsa dell'afa e raffigura, in primo piano, un terreno arido, costituito soltanto da pietre. La seconda⁵⁰⁵ propone un campo che presenta solchi, probabilmente provocati dal passaggio di un aratro, un terreno dissodato, cosparso di zolle di terra sul quale si staglia non una figura, ma l'ombra che questa riflette sulla terra arida, segno della presenza del sole, intuito ma non rappresentato, come nella copertina brasiliana. Si ripropone il colore marrone, presenza costante nelle altre copertine e assente solo nella sovraccoperta dell'edizione del 1993, dove però è presente la terra asciutta e pietrosa e si passa, come ho detto, alla fotografia, che soddisfa probabilmente di più un'esigenza di 'realismo'. L'elemento umano torna, ma non si sa di chi si tratti, la figura è dapprima sfuocata e poi riflessa, segno che i protagonisti possono rappresentare chiunque viva in questo ambiente tanto inospitale?

Vite secche presenta altri paratesti interessanti, diversi da quelli contenuti in *Terra bruciata* e *Siccità*, il primo dei quali è la presentazione, non più di Bizzarri ma di Andrea Ciacchi, che ha curato il volume. Si tratta di un documento importante, che, come già accadeva con le pagine

⁵⁰⁴ Si tratta di una scelta della quale il curatore rivendica la totale paternità e che, ancora oggi, lo convince molto. Da conversazione con Andrea Ciacchi. Si riferisce a: ESPOSITO P. (a cura di) *Sertão: il Nord-est brasiliano nelle incisioni di José Francisco Borges*. Roma: Gamberetti, 1993.

⁵⁰⁵ La fotografia è di Giliola Chisté.

di Bizzarri, ‘presenta’ in poche ma intense pagine l’autore e la sua opera precedente a *Vidas secas*. Ciacchi si sofferma, però, brevemente ma in modo efficace, sull’atmosfera letteraria degli anni Trenta e su

un ampio progetto culturale, inaugurato, sebbene in diverso registro stilistico e ideologico, da quel Modernismo del 1922 di cui erano stati protagonisti, fra gli altri, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Tale progetto si propone l’obiettivo di ‘raccontare il Brasile ai brasiliani’, ciò che non era ancora avvenuto nelle lettere del paese sudamericano⁵⁰⁶.

Ciacchi continua andando più nel particolare e cita il gruppo di intellettuali che rappresentano la letteratura brasiliana del Nordest degli anni Trenta, stabilendo un contatto con la letteratura italiana:

[s]ociologi come Gilberto Freyre, scrittori come José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego e Jorge Amado, tutti *nordestini*, realizzano ciò che Gramsci avrebbe riconosciuto come una vera letteratura ‘nazional-popolare’, tutta tesa a descrivere le condizioni di vita e l’ambiente naturale e culturale delle classi subalterne del Brasile e soprattutto del nordeste⁵⁰⁷.

Ramos è già stato avvicinato a Gramsci nelle pagine de *L’Unità*⁵⁰⁸, il curatore usa questo riferimento per introdurre quelle che sono le caratteristiche della letteratura prodotta dall’impegno degli intellettuali citati e riesce a contestualizzare in modo molto preciso l’opera dello scrittore nel panorama letterario cui appartiene. Il lettore italiano riceve indicazioni chiare e sintetiche ma preziose per situare il romanzo che sta per leggere, ed eventualmente per approfondire, il discorso, ma, soprattutto, può crearsi un orizzonte di attesa che difficilmente verrà deluso, dal momento che la presentazione prosegue con una descrizione,

⁵⁰⁶ RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 8.

⁵⁰⁷ Ibidem, pp. 8-9.

⁵⁰⁸ *L’Unità*, 07 febbraio 2008, nella pagina dedicata a Musica, Cinema e Eventi a Roma, in un trafiletto che informa sull’anteprima dell’edizione italiana di “Memorie dal carcere” di Nelson Pereira dos Santos (1984), adattamento cinematografico dell’opera omonima di Graciliano Ramos, definito il “Gramsci brasiliano”.

ancora una volta sintetica ma esaustiva, della regione del Nordest, descrizione che considera l'elemento storico, culturale e paesaggistico. Arriva a parlare del *sertão*:

[e] nel *sertão* dice con accenti diversi tutta questa letteratura 'regionalista', 'neorealista', 'post modernista', 'neonaturalista', come essa è stata variamente definita, regna l'ingiustizia. L'ingiustizia della natura e quella degli uomini. *Vidas Secas* è il romanzo classico, il capolavoro di questa corale rappresentazione dell'ingiustizia e dell'oppressione⁵⁰⁹.

Interessante anche il riferimento al fatto che il *sertão* sia lo stesso "dei film epici di un Glauber Rocha"⁵¹⁰, visto che, in effetti, *Vidas secas* diventerà un film diretto da Nelson Pereira dos Santos, presentato in Italia. I due registi sono inoltre accomunati dalla comune sensibilità che ispira il Cinema Novo brasiliano, nel cui ambito entrambi si muovono. Nelle pagine dei giornali analizzati, *La Stampa* e *L'Unità*, l'opera di Ramos è più presente con l'adattamento filmico che con il libro. Una presentazione ricca, precisa, come lo era anche quella di Bizzarri, ma che situa, più della precedente, *Vidas secas* e la restante produzione di Ramos esattamente nell'ambito della letteratura brasiliana regionalista del Nordest degli anni Trenta. Ciacchi riafferma la grandezza del traduttore Bizzarri, la cui traduzione

è stata qui mantenuta per la sua straordinaria efficacia, apportandovi solo quelle alterazioni che trent'anni di frequentazioni brasiliane da parte dell'editoria italiana hanno reso necessarie, e con l'aggiunta di un apparato di note che possono chiarire quei numerosi riferimenti ad aspetti naturali, culturali e linguistici della realtà *nordestina*, non necessariamente familiari al lettore italiano, di cui il libro è disseminato. Tale operazione consente di fare giustizia a un autore fondamentale della letteratura mondiale del Novecento, al suo capolavoro, e all'opera del

⁵⁰⁹ RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 9.

⁵¹⁰ Ibidem, p. 10.

nostro – finora – miglior traduttore della narrativa brasiliana⁵¹¹.

Da queste righe emerge chiaramente l'idea della necessità della traduzione per la sopravvivenza del testo nel tempo, della necessaria trasformazione, attraverso nuove traduzioni o modifiche, anche lievi, come in questo caso, ma che si rendono necessarie perché il libro tradotto è un libro-archivio che si confronta con situazioni dinamiche, mai fisse e con il divenire della lingua di arrivo, come riassume bene l'idea dei "trent'anni di frequentazioni brasiliane da parte dell'editoria italiana" che sono trascorsi dall'ultima edizione. Dimostrazione di quella *Entwicklungsfähigkeit* della traduzione cui ho già fatto riferimento, che permette una sopravvivenza vera dell'opera, nel rispetto delle sue peculiarità, come dimostra l'attenzione per le note. Le note, un paratesto molto importante, che era già stato inserito da Bizzarri (Avvertenza e glossario) in realtà, e che permette di comprendere anche quello che è troppo lontano, geograficamente e culturalmente, dal lettore italiano. Le note cambiano posizione: subito dopo la presentazione nelle prime due edizioni e in fondo al volume nella terza e, sebbene gran parte di esse siano riprese esattamente da Bizzarri, si individua l'intervento di Ciacchi, che si configura in lievi modifiche (correzioni di nomi scientifici di alcune piante, sostituzione di termini ormai desueti, per esempio "aree" invece di "plaghe"), in omissioni e aggiunte oltre che ampliamenti. Alcuni esempi interessanti mi sembrano essere i seguenti: vengono eliminate le voci "fazenda" e "fazendeiro", evidentemente date per note, frutto, probabilmente, dei "trent'anni di frequentazioni brasiliane da parte dell'editoria italiana"; sono aggiunti termini portatori di importante significato culturale, come "vaquejadas", "rapadura", "pinga", "cachaça". Altri elementi interessanti sono l'indicazione relativa alla pronuncia di alcune parole, la spiegazione dell'uso di "seu", come forma contratta di "senhor" e di "sinha", inserita fra le note ma eliminata dal testo, in cui precede sempre il nome di Vitória, con conseguenze significative dal punto di vista del processo traduttivo, come spiegherò meglio nel paragrafo relativo all'analisi della traduzione. Si coglie un'attenzione nei confronti di questi paratesti che sembra essere la traduzione di una preoccupazione nei confronti della proposta che si sta facendo al lettore italiano, confermata dalla voce "sertão", che risulta essere più precisa ed esaustiva rispetto a quella di Bizzarri, il quale, però, è estremamente efficace nel momento in cui, in "avvertenza e glossario",

⁵¹¹ RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 10-11.

fornisce spiegazioni sul perché della scelta di lasciare inalterato il nome in portoghese della cagnolina, Baleia, di cui ho già detto. L'impressione è quella di un'esigenza forte di condivisione, da parte del traduttore Bizzarri, di conoscenze legate strettamente al territorio geografico-culturale nel quale il lettore di *Terra bruciata/Siccità* si troverà ad essere proiettato. In Ciacchi la preoccupazione di situare l'autore e l'opera nel contesto geografico, letterario, in un'unica parola culturale in cui nascono è forte e risente, positivamente credo, di uno sguardo antropologico dovuto, probabilmente, alla formazione del curatore-traduttore-editor di *Vite secche*: antropologo che si è poi specializzato in Letteratura brasiliana, profondo conoscitore del Nordest, traduttore di autori brasiliani, che ha avuto l'occasione di confrontarsi per anni con Luciana Stegagno Picchio⁵¹².

I sei volumi presentano caratteri distintivi che giustificano, penso, la seguente affermazione: si tratta di sei traduzioni diverse; le sei proposte diverse provocano, con tutta probabilità, aspettative differenti nel lettore. *Terra bruciata* fa parte di una collana che, già nel nome "Narratori sudamericani", dichiara il proprio intento; La Biblioteca del Vascello "si era riproposta di offrire al lettore italiano uno sguardo su letterature e autori sconosciuti in Italia"⁵¹³. Per entrambe le case editrici si tratta di svolgere un ruolo di mediazione culturale, ma il modo in cui questo compito viene svolto è diverso. Nel primo caso, forse, è necessario rimanere ancora all'interno di un insieme più grande, il Sudamerica (anche se, rispetto alla collezione Biblioteca Mondiale Bocca, la proposta è più precisa), perché il lettore italiano possa avvicinarsi a un mondo ancora molto lontano, mentre nel secondo, come si può notare dalla presentazione che compare nel catalogo di Robin Edizioni, siamo già in Brasile, anzi, in un Nordest che, evidentemente, non è più così distante:

Ramos Graciliano (1892-1953). È uno dei protagonisti del filone popolare e "neorealista" della letteratura brasiliana del Novecento. Nordestino come Jorge Amado, che narra la fascia costiera verdeggiante e piovosa, e il sociologo Gilberto Freyre che, come altri, si propone di "raccontare il Brasile ai brasiliani", Ramos

⁵¹² Da conversazione con il Prof. Ciacchi.

⁵¹³ Per informazioni sulla casa editrice si può consultare il sito: <http://www.robinedizioni.it/nuovo/libri-biblioteca-vascello?pg=12>, accesso effettuato il 27 febbraio 2016.

ambienta i suoi romanzi in un interno arido, il sertão, colpito da cicliche e terribili siccità⁵¹⁴.

Qualcosa è successo, non c'è più bisogno di fare riferimento a maxi-contenitori, il Brasile ha assunto una sua fisionomia più conosciuta, quello che, prima, ha dovuto fare Bizzarri con la sua "Avvertenza", ora lo fa già, all'origine, la casa editrice, che situa subito il lettore nel Nordest. In realtà, la collana in cui è inserita una delle due edizioni di *Terra bruciata*, è degna di un apprezzamento significativo proveniente da uno scrittore brasiliano importante, Guimarães Rosa, cui Bizzarri ha inviato una copia della traduzione, che afferma:

[...] avevo fatto il contratto con la 'Nuova Accademia' un po' per fare, lasciandomi convincere, senza alcun interesse o influenza ma ora, visto, preso, soppesato, il bell'esemplare della collezione "Narratori sudamericani", mi ha attizzato e incendiato, con mille faville⁵¹⁵.

Il fatto che uno scrittore brasiliano sia inserito in una collana che ne evidenzia la provenienza, anche se ancora in modo non sufficientemente preciso, è vissuto come qualcosa di importante.

Robin Edizioni rileva la biblioteca del Vascello e il suo catalogo e vuole "tornare a fare ricerca rispettando il motto che l'aveva guidata: dare voce alle letterature che non ne hanno e alle nuove voci della letteratura italiana"⁵¹⁶. Desiderio di 'nuovo', quindi, ma, nel caso di *Vidas secas* non è così, il romanzo era già entrato in Italia in traduzione circa trent'anni

⁵¹⁴ Disponibile in <http://www.robinedizioni.it/catalogo.pdf>, accesso effettuato il 27 febbraio 2016.

⁵¹⁵ "[...] eu tinha feito o contrato com a 'Nuova Accademia' um pouco por fazer, deixando-me levar, sem verdade de interesse nem ponta de influência. Mas, agora, visto, pegado, sopesado, o belo exemplar da coleção "narratori sudamericani" acendeu-me e atizou-me, com todas as fomalhas". GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 17. Rosa, parlando del proprio contratto, si riferisce a *Il duello*, traduzioni di Edoardo Bizzarri e P. A. Jannini, edito nel 1963 ma nella collana "I gabbiani", in cui esce anche un'edizione di *Terra bruciata*. Rosa deve riferirsi proprio a quest'ultimo volume, dal momento che nella copertina di *Siccià* (1963), si riporta che *Il duello* rientra nel gruppo di opere "[d]i prossima pubblicazione".

⁵¹⁶ Disponibile in <http://www.robinedizioni.it>. Accesso effettuato il 27 febbraio 2016.

prima e, da allora, ha avuto una vita piena di cambiamenti, interruzioni seguite da ritorni, un percorso non così semplice e lineare. La proposta di Ciacchi è nuova, sotto alcuni aspetti, e dialoga con la collana nella quale viene inserita, “Serendipity”, che si chiama così perché voleva essere una collana che aiutasse i lettori italiani a scovare cose poco conosciute⁵¹⁷. L’inserimento di paratesti come la sua presentazione, le sue scelte così mirate a portare il lettore nel Nordest, rintracciabili nelle illustrazioni di Borges e Santa Rosa, hanno come obiettivo quello di far entrare il pubblico cui la traduzione è destinata in un mondo sicuramente poco conosciuto, se non sconosciuto, con un’entrata che definirei *in medias res*: aprendo il volume il lettore comincia un percorso di scoperta.

Nel 1993 viene pubblicato *San Bernardo* da Bollati Boringhieri, nella collana “Varianti”. Questo romanzo è ritenuto, come ho già detto, insieme ad *Angoscia*, un romanzo più “intimista” e “psicologico”, caratteristiche che possono renderlo interessante per una casa editrice che pubblica le opere di Freud e di Jung. La scelta della collana è eloquente in tal senso: “[l]a collana ‘Varianti’ [...] sarà l’espressione della ricerca di una narrativa di confine: a metà strada tra fiction e racconto di memoria, reportage e saggio letterariamente ben scritto”⁵¹⁸. Anche le informazioni contenute nella seconda di copertina sembrano avvalorare questa ipotesi perché, per esempio, Ramos non viene collocato nella sfera del romanzo regionalista nordestino degli anni Trenta, accanto ad Amado, Lins do Rego e Raquel de Queiroz, ma è considerato “uno dei tre grandi della letteratura brasiliana del Novecento”⁵¹⁹ insieme a João Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Anche in seguito, il contenuto del romanzo viene così presentato:

è una storia d’amore e di possesso: amore e possesso di una terra e di una donna. [...] due grandi temi [...]: il primo è quello della laboriosa,

⁵¹⁷ Da conversazione con Andrea Ciacchi.

⁵¹⁸ AMODEI, I. e PARLATO, V. (a cura di) *Catalogo storico delle edizioni Bollati Boringhieri 1957, 1987, 2007*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007, p. XX.

⁵¹⁹ RAMOS, G. S. *Bernardo*, traduzione di Luís Fernando de Oliveira da Fonseca e Gianni Perlo. Torino: Bollati Boringhieri, 1993, seconda di copertina. È interessante che, come traduzione di *Vidas secas* qui si citi ancora *Siccityà*, potrebbe essere una conseguenza dei giornali che si riferiscono al film traducendone così il titolo, ma, molto più banalmente, può trattarsi del fatto che *Vite secche* di Ciacchi e *San Bernardo* escano nello stesso anno e quindi non ci sia stato il tempo per riferirsi al nuovo titolo.

determinata e scaltra conquista della fazenda di San Bernardo – la stessa in cui il protagonista aveva lavorato in gioventù come bracciante – e della sua trasformazione in un’azienda agricola solida e fiorente. Il secondo è quello della conquista di una moglie, Madalena, conquista attuata e narrata con lo stesso ritmo incalzante dell’altra”⁵²⁰.

Il lettore si trova di fronte sicuramente a una storia di possesso, ma quello che non compare in queste righe è la crudeltà, la durezza e la violenza che accompagnano la conquista in entrambi i casi e che sono caratteri distintivi della società brasiliana del Nordest raccontata da Ramos, l’*humus* in cui il protagonista, Paulo Honório, è passato dall’essere bracciante all’essere padrone. La brutalità compare in questo paratesto, ma a proposito del linguaggio “scarno, quasi scientifico, a tratti brutale”, mentre per la conquista si usano gli aggettivi “laboriosa, determinata e scaltra”, che non rendono in modo efficace la spietatezza con cui viene realizzata. La stessa copertina offre, però, una xilografia di Oswaldo Goeldi, *Pescatori*, che rimanda, come nel caso di Borges in *Vite secche*, al *cordel* e al Nordest; si tratta di un autore molto importante in Brasile, legato ad artisti che si muovono nell’ambito della letteratura regionalista nordestina e che hanno illustrato diversi romanzi di Amado, Ramos e Lins do Rego, come per esempio Santa Rosa e Di Cavalcanti. Goeldi è stato presente alla Biennale di Venezia.

⁵²⁰ RAMOS, G. S. *Bernardo*, op. cit., 1993, seconda di copertina.

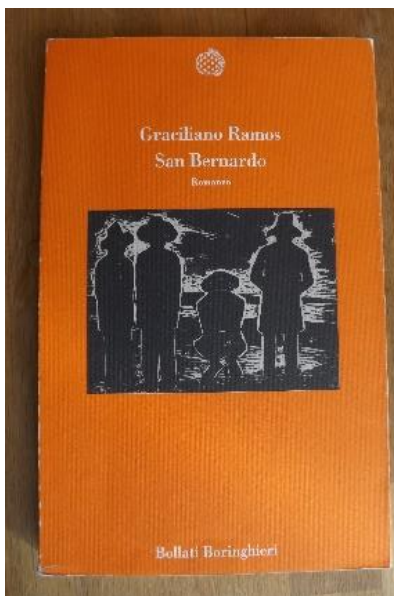


Immagine 38: *San Bernardo*, 1993, prima edizione, copertina di Oswaldo Goeldi

Se da una parte, quindi, la scelta paratestuale dimostra un'attenzione e il desiderio di presentare il romanzo all'interno delle sue coordinate letterarie e culturali, dall'altra non si dimostra sufficientemente efficace, sebbene, in questo caso, credo si possa dire che non ci sia uno scardinamento totale tra forma e contenuto del libro-archivio. Graciliano Ramos è 'asciutto, magro, secco', il lettore che si avvicina a questa traduzione non può aspettarsi di trovare qualcosa di molto diverso tra le pagine di questo libro e la frase finale contenuta nella seconda di copertina focalizza in modo più disincantato il protagonista del romanzo:

[i]l cieco senso del possesso, sorpreso e sconfitto dalla morte inaspettata e misteriosa di Madalena, assieme alla solitudine e al vuoto che questa si lascia dietro, diventano gli elementi che scatenano la lucida riflessione di Paulo Honório sul significato della sua vita⁵²¹.

⁵²¹ RAMOS, G. *S. Bernardo*, op. cit., 1993, seconda di copertina. Il libro e la fotografia sono miei.

Per quanto riguarda Amado, le traduzioni italiane di suoi romanzi si muovono, nel primo decennio, vale a dire gli anni Cinquanta, nella sfera di interesse di Einaudi⁵²² e Edizioni di cultura sociale, sebbene l'esordio in formato libro sia avvenuto nel 1949 con Bompiani⁵²³, che torna a pubblicare la traduzione italiana di una sua opera nel 1957, *Frutti d'oro*. Da una lettera inviata a Puccini da Parigi il 25 novembre 1948, Amado sembra però dubitare della continuità di interesse da parte della casa editrice per il proprio romanzo: “[...] São Jorge dos Ilheus - - seguito di ‘Terras do Sem Fim’. [...] Bompiani ha un’opzione per la traduzione italiana ma non mi sembra molto interessato. Gli ho chiesto in un’ultima lettera di rispondermi se intende farla oppure no”⁵²⁴. Sempre in una lettera, dell’anno successivo (da Parigi, 17 febbraio 1949), viene fornito un particolare interessante quanto alla pubblicazione di tale traduzione, lo scrittore brasiliano dice infatti a Puccini che “Sereni si è portato via esemplari di ‘São Jorge dos Ilheus’ e ‘Mar Morto’, dicendo che troverà un editore”⁵²⁵. L’interesse di Sereni⁵²⁶ per il romanzo è indubbio, cosa che, secondo Amado, non si può dire della casa editrice che dovrebbe pubblicarne la traduzione; in una missiva del 1955, Amado si esprime con molta chiarezza anche sul motivo che ritiene essere alla base di tale indecisione:

Per quanto riguarda “São Jorge” non ho avuto risposta a una lettera inviata a Bompiani; vorrei chiederti di rivolgerti a Bompiani, in qualità di mio rappresentante, per chiedergli se terranno o meno fede al contratto che hanno firmato con me. Nel caso non volessero pubblicarlo, visto il suo

⁵²² Lettera di Puccini da Roma, 1° ottobre 1948; di Amado da Parigi, 5 ottobre 1948, in cui si fa riferimento anche a una trattativa in atto su *Vida de Prestes* (argomento ripreso nella lettera da Parigi del 30 ottobre 1948).

⁵²³ RICCIARDI, G., *Bibliografia letteraria brasiliana in lingua italiana*, op. cit., 2006, p. 15.

⁵²⁴ “[...] *São Jorge dos Ilheus - - continuação de ‘Terras do Sem Fim’*. [...] *Bompiani possui uma opção para a tradução italiana mas não me parece muito interessado. Pedi-lhe numa ultima carta que me respondesse se vae fazer-la ou não*”. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁵²⁵ “*Sereni levou com ele exemplares de ‘São Jorge dos Ilheus’ e ‘Mar Morto’, dizendo que vae conseguir editor*”. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁵²⁶ Deve trattarsi sicuramente di Emilio Sereni.

carattere politico, forse potresti usare la traduzione fatta da loro per un'altra casa editrice. Sembra che si tratti di una buona traduzione⁵²⁷.

Viene da chiedersi se il motivo della consegna dei romanzi a Sereni sia da rintracciare proprio in queste poche parole: “visto il suo carattere politico”, forse Amado ha paura che la casa editrice non si voglia esporre, pubblicando un romanzo nettamente ‘schierato’ dal punto di vista politico e, d'altra parte, ha già fatto riferimenti simili a proposito della possibile pubblicazione di *Vida de Prestes*. Lo scrittore brasiliano sembra conoscere piuttosto bene la posizione delle case editrici italiane, dal punto di vista politico, per cui sa perfettamente a chi indirizzarsi nelle diverse situazioni e per ogni singolo romanzo. Tra le pubblicazioni degli anni Cinquanta, c'è anche *Mare di morte*, uscito nel 1958 nella collana “Le opere e i giorni” di Editori Riuniti, che continua, quindi, il dialogo con Jorge Amado iniziato da Edizioni di cultura sociale con *I banditi del porto* nel 1952 e proseguito con *Il cammino della speranza* (traduzione di Seara Vermelha), nel 1954.

Se si guarda la tabella relativa alle traduzioni italiane dei romanzi di Jorge Amado contenuti nel *corpus*, si nota come diverse case editrici abbiano manifestato, in momenti diversi, interesse per lo scrittore brasiliano e come le traduzioni abbiano migrato in diverse collane nel corso del tempo, motivo per cui ho inserito l'anno di pubblicazione di ogni nuova situazione. Non è presente una colonna dedicata all'autore in quanto si tratta sempre di Amado⁵²⁸:

Tabella 5: edizioni traduzioni Amado

Titolo	Traduttore	Casa editrice	Collezione/collana	Anno
<i>I banditi del porto</i>	Dario Puccini	Edizioni di cultura sociale	“Letteratura”	1952
<i>Jubiabá</i>	Dario Puccini Elio Califano	Einaudi	“Coralli”	1952

⁵²⁷ “Sobre ‘São Jorge’ não obtive resposta de uma carta dirigida a Bompiani, queria pedir-te que, como meu representante, te dirigisses a Bompiani perguntando-lhe se vão ou não cumprir o contrato que assinaram comigo. Caso não queiram publica-lo, dado o seu caráter político, talvez pudesses aproveitar a tradução que eles têm feita, para outra editora. É uma boa tradução ao que parece”. Lettera da Rio de Janeiro, 2 maggio 1955, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁵²⁸ Nella tabella sono inseriti gli esemplari cui ho potuto avere accesso.

<i>Mare di morte</i>	Liliana Bonacini Seppilli	Editori Riuniti	“Le opere e i giorni”. Collana di letteratura contemporanea	1958
<i>Jubiabá</i>	Dario Puccini Elio Califano	Mondadori (su licenza di “Giulio Einaudi Editore”)	“Il bosco”	1959
<i>Jubiabá</i>	Dario Puccini Elio Califano	Einaudi	“Nuovi coralli”	1976
<i>Il paese del Carnevale</i>	Elena Grechi	Garzanti	“Le mosche bianche”	1984
<i>Cacao</i>	Claudio M. Valentinetti	Mondadori	“Omnibus”	1984
<i>Mar morto</i>	Liliana Bonacini Seppilli	Mondadori	“Omnibus”	1985
<i>Sudore</i>	Claudio M. Valentinetti	Mondadori	“Oscar Mondadori” Piccola Biblioteca	1985
<i>Sudore</i>	Claudio M. Valentinetti	Mondadori	“Oscar Mondadori” Oscar narrativa	1985
<i>Cacao</i>	Claudio M. Valentinetti	Mondadori	“Oscar Mondadori” Oscar narrativa	1986
<i>Cacao</i>	Claudio M. Valentinetti	Mondadori-De Agostini	“900”	1986
<i>Capitani della spiaggia</i>	Elena Grechi	Garzanti	“Narratori moderni”	1988
<i>Mar morto</i>	Liliana Bonacini Seppilli	Mondadori	“Oscar Mondadori” Oscar narrativa	1989
<i>Cacao</i>	Claudio M. Valentinetti	Mondadori	“Oscar Mondadori” Classici moderni	1991
<i>Jubiabá</i>	Dario Puccini Elio Califano	Einaudi	“Einaudi tascabili”	1992

<i>Il paese del Carnevale</i>	Elena Grechi	Garzanti	“Gli elefanti”	1992
<i>Sudore</i>	Claudio M. Valentinetti	Mondadori	“Oscar Narratori del Novecento”	1992
<i>Mar morto</i>	Liliana Bonacini Seppilli	Mondadori-De Agostini	“Gli indimenticabili” Grandi romanzi d’amore	1994
<i>Sudore</i>	Claudio M. Valentinetti	Mondadori	“Piccola biblioteca Oscar Mondadori” Scrittori del Novecento	1996
<i>Capitani della spiaggia</i>	Elena Grechi	Garzanti	“Elefanti”	1997
<i>Mar morto</i>	Liliana Bonacini Seppilli	Mondadori	“Oscar Mondadori” Scrittori del Novecento	1997
<i>Mar morto</i>	Liliana Bonacini Seppilli	Famiglia cristiana (su licenza di Mondadori)	Edizione speciale	1998
<i>Cacao</i>	Daniela Ferioli	Einaudi	“Einaudi tascabili”. Letteratura	1998
<i>Il paese del Carnevale</i>	Elena Grechi	Tea	“TEADUE”	1998
<i>Mar morto</i>	Liliana Bonacini Seppilli	Mondadori	“Oscar”	1999
<i>Sudore</i>	Claudio M. Valentinetti	Mondadori	“Oscar Mondadori”	1999
<i>Sudore</i>	Daniela Ferioli	Einaudi	“Einaudi tascabili” Letteratura	1999
<i>Capitani della spiaggia</i>	Elena Grechi	Garzanti	“Gli elefanti” (copertina diversa)	1999
<i>Il paese del Carnevale</i>	Elena Grechi	Garzanti	“Gli elefanti”	2002

<i>Amado romanzi</i> (vol. I, II)	traduttori vari ⁵²⁹	Mondadori	“I Meridiani”	2002
<i>Jubiabá</i>	Dario Puccini Elio Califano	Einaudi	“Einaudi tascabili” Scrittori	2006
<i>Cacao</i>	Daniela Ferioli	La Stampa	Edizione speciale Collezione d'autore	2006
<i>Cacao</i>	Daniela Ferioli	Einaudi	“Einaudi tascabili” Scrittori	2006
<i>Sudore</i>	Daniela Ferioli	Einaudi	“Einaudi tascabili” Scrittori	2007
<i>Capitani della spiaggia</i>	Elena Grechi	Garzanti	“Nuova Biblioteca Garzanti”	2007
<i>Il paese del Carnevale</i>	Elena Grechi	Garzanti	“Gli elefanti Bestseller”	2010

Vista la storia lunga e diversificata delle traduzioni italiane di opere di Amado contenute nel *corpus*, ho deciso di privilegiare alcuni momenti e situazioni su cui ho trovato una ricca documentazione, che mi ha permesso di seguire il cammino compiuto da alcuni romanzi nel loro viaggio verso l'Italia. Si tratta di percorsi che li hanno condotti verso determinate case editrici e che hanno determinato l'inserimento delle traduzioni in alcune collane piuttosto che in altre.

Se si considera l'esperienza di Amado con la casa editrice Einaudi, si nota come le traduzioni di sue opere transitino in tre collane: “Coralli”, “Nuovi Coralli” e “Einaudi tascabili” (nella sezione “Scrittori”). La prima pubblicazione avviene con *Jubiabá*, nei “Coralli”:

[n]ati nel 1947 da una trasformazione dei ‘Narratori contemporanei’, fortemente segnati all’inizio dall’impegno di Pavese, hanno pubblicato romanzi e racconti di autori contemporanei italiani e stranieri. Nel 1993 è stata inaugurata una nuova serie, ripensata da Ernesto Franco anche nel

⁵²⁹ I due volumi contengono traduzioni di romanzi a opera di: Elena Grechi, Dario Puccini Elio Califano, Daniela Ferioli, Giovanni Passeri, Paolo Collo, Giuliana Segre Giorgi, Luciana Stegagno Picchio.

formato e nella grafica, che ospita romanzi, racconti, narrazioni e poesia.⁵³⁰

La collana “Narratori contemporanei” si proponeva di “raccolgere senza alcun pregiudizio di scuola, narrazioni autentiche e impegnative”⁵³¹. Riprendendo il discorso del polisistema, la traduzione italiana del romanzo di Amado conta sull’impegno di Pavese, che, pur non essendone l’autore e non potendone vedere l’uscita (muore nel 1950), contribuisce a dare un’impronta alla collana nella quale questa verrà pubblicata; Pavese è figura sicuramente “dominante” nel panorama letterario di quel momento⁵³². L’inserimento in una collana piuttosto che in un’altra non è qualcosa di banale, lo sanno bene tutti gli attori coinvolti nel lancio dell’opera; lo scambio epistolare tra Amado e Puccini e tra Einaudi e Amado restituisce infatti informazioni preziose e precise sull’argomento. Un esempio significativo è rappresentato dalla storia editoriale di *Jubiabá*. L’Archivio di Stato di Torino ha restituito tessere importanti di questo *puzzle*: ad Amado viene, in un primo momento, proposta la collana “Coralli” da Giulio Einaudi in persona, nella lettera in cui dichiara il proprio entusiasmo nei confronti della pubblicazione della traduzione italiana di “Bahia de tous les Saints (Jubiabà)”, che ha potuto leggere in francese:

[i]l libro verrà inserito nella collezione “Coralli” di cui Le mando alcuni volumi in omaggio in modo che Lei possa rendersi conto della cura editoriale con cui i volumi sono stati preparati sia dal punto di vista della scelta dei traduttori che della presentazione tipografica⁵³³.

In una lettera indirizzata a Puccini però, lo scrittore brasiliano entra personalmente nel merito della collana e fa riferimento al fatto che

⁵³⁰ *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*, op. cit., 2003p. 959.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 947.

⁵³² “Ma chi prende di fatto la funzione di guida dell’Einaudi è Pavese. Con lui la casa editrice diversifica la sua produzione saggistica (aprendosi all’antropologia e alla psicanalisi) e comincia a essere un punto di riferimento anche per la narrativa italiana e straniera e per i classici, con le collane dei «Coralli», dei «Supercoralli» e dei «Millenni»”. Disponibile in <http://www.einaudi.it>, accesso effettuato il 10 gennaio 2018.

⁵³³ Lettera da Torino, 22 settembre 1948. Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori ed enti stranieri, 1° serie, mazzo 1, fascicolo 28, Foglio 1.

Einaudi voglia pubblicare *Jubiabá* in una collana di cui sbaglia il nome, nella

Piccola Biblioteca Popolare, quando ci eravamo messi d'accordo sull'altra collezione, quella bella e ben presentata in cui escono buoni libri, sai quale? Ti chiedo di parlare con lui della cosa. Desidero che il libro esca nella collezione che avevamo scelto prima⁵³⁴.

Dopo che Puccini ha riportato le osservazioni di Amado a Calvino (lettera da Senigallia del 9 agosto 1950), questi entra nel merito della questione:

Jubiabà uscirà nella P.B.S.L., collana a cui teniamo moltissimo, e in cui pubblichiamo libri di autori classici e dei maggiori scrittori progressisti di tutto il mondo. E' l'unica nostra collana che tiri 10.000 copie. Evidentemente Amado era male informato sulla P.B.S.L. Comprimeremmo una protesta da parte sua se fosse pubblicato nei costosi e preziosi "Coralli" (collana che tra l'altro è quasi estinta) e gli si fosse così tolto il largo pubblico che merita; ma il contrario mi sembra, specie da parte di un compagno, cosa assurda. Se hai occasione di scrivergli, informalo in questo senso⁵³⁵.

Calvino ha molto ben presente a chi e come proporre lo scrittore brasiliano, in particolare è interessante notare come sia consapevole di doverlo presentare a un pubblico ampio, non a un gruppo specifico di lettori. Nel momento in cui accetta il volere della casa editrice,

⁵³⁴ “*Piccola Biblioteca Popolare, quando havíamos acertado que seria na outra coleção, aquela bonita e bem apresentada onde saem bons livros, sabes qual é? Eu peço-te que converses com ele sobre isso. Desejo que o livro saia na coleção que havíamos combinado antes*”. Lettera da Zámek Dořiš dne del 19/6/1950, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁵³⁵ Lettera da Calvino a Puccini (Torino 7 settembre 1950). Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori italiani/diversi italiani (PAN-Z) 1° serie, mazzo 167, fascicolo 2502, Foglio 58. Sottolineatura nel testo.

evidentemente dopo aver ricevuto in merito le delucidazioni che Calvino voleva gli fossero date, discute di un paratesto importante, le note:

sono d'accordo con la sua pubblicazione nella Piccola Biblioteca etc. puoi comunicarlo alla casa editrice Einaudi. Quanto alla nota iniziale non la trovo necessaria. Penso sia meglio inserire brevi note - - una riga o due - - a piè di pagina per spiegare le parole che lasci in portoghese⁵³⁶.

Amado interviene anche nella decisione da prendere sulle note, ma il suo parere viene rispettato solo in parte: nella traduzione italiana manca una nota introduttiva ma le spiegazioni di termini lasciati in portoghese o che possano, comunque, presentare difficoltà, anche da un punto di vista culturale, per un lettore italiano, sono affidate a un glossario inserito alla fine del volume e non a note a piè di pagina. Purtroppo non è possibile risalire, dal carteggio tra lo scrittore e Puccini, alle dinamiche che hanno portato a tale decisione, ma probabilmente si tratta di una specifica linea editoriale. Di fatto la traduzione di *Jubiabá* viene pubblicata nei "Coralli" nel 1952, come comunica Calvino a Puccini in una lettera da Torino del 28 aprile 1952⁵³⁷ forse perché la formula della collana "Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria" avrebbe, in seguito, presentato problemi legati al discorso di una "letteratura popolare". Tale formula:

⁵³⁶ *"Estou de acordo com a sua publicação na Piccola Biblioteca etc. pode comunicar á editora Einaudi. Quanto á nota inicial não a encontro necessaria. Penso que é melhor notas pequenas - - uma linha ou duas - - ao pé de pagina explicando as palavras que deixes em portuges"*. Lettera da Dobříš, 20 ottobre 1950, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado. Lo scrittore brasiliano scrive anche in prima persona una lettera a Einaudi, in cui dichiara la propria disponibilità a che la traduzione sia inserita in una collana diversa da quella prevista originariamente: *"[j]e veux vous aussi informer que je suis d'accord que le livre sort dans la Piccola Biblioteca Scientifico-literaria"* ("voglio anche dire che sono d'accordo che il libro esca nella Piccola Biblioteca Scientifico-literaria"). Lettera da Dobříš del 19 ottobre 1950, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori ed enti stranieri, 1° serie, mazzo 1, fascicolo 28, Foglio 15.

⁵³⁷ Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori italiani/ diversi italiani (PAN-Z) 1° serie, mazzo 167, fascicolo 2502, Foglio 80.

è stata dal 1949 quella di offrire testi divulgativi di alto livello scientifico e culturale, differenziati in una serie ‘rossa’, storico-scientifica, e ‘grigia’, letteraria. Già nel catalogo del 1956 si avvertivano però le difficoltà dell’iniziativa: se la prima serie mostrava di avere ‘una sua sicura prospettiva di sviluppo’ – e difatti questa sarebbe poi sfociata nella ‘Piccola Biblioteca Einaudi’ – la seconda si scontrava col ‘problema, annoso in Italia, della creazione d’una letteratura popolare’⁵³⁸.

I “Nuovi Coralli” ospitano, nel 1976, seguendo un percorso lineare, *Jubiabá*: “[s]uccedendo nel 1971 ai ‘Coralli’, questa collana di narrativa ha ospitato un ampio ventaglio di opere affermate e di novità”⁵³⁹. Si tratta di un’opera affermata, non di una novità visto che era già apparsa nella collana precedente e visto anche che, dal 1976 al 1989, si succedono quattro ristampe⁵⁴⁰; approderà poi alla collana “Einaudi tascabili”.

Sebbene il tascabile abbia caratteristiche specifiche, come il prezzo contenuto e il formato maneggevole, esso racchiude in sé diverse altre funzioni e significati che vanno oltre queste prime considerazioni. L’edizione tascabile è spesso anche la riedizione di opere che segue alla ‘prova’ commerciale di un’edizione precedente e diventa così, oltre che strumento effettivo di cultura, uno degli elementi che contribuiscono al costituirsi di quelli che vengono definiti i “classici”. L’obiettivo è sicuramente raggiungere un pubblico il più possibile allargato, il destinatario è ‘popolare’, ma, come dice Ragone:

almeno in Europa dagli anni Ottanta torna in auge anche la valenza colta e formativa del tascabile, con sviluppi notevoli degli apparati critici che corredano il testo, tali da creare un canale parallelo alle collane più costose. Il termine ‘tascabile’ racchiude, dunque, potenzialmente le due funzioni: quella economica (il prezzo vantaggioso), e quella culturale (implicita nella selezione e classicizzazione dei titoli)⁵⁴¹.

⁵³⁸ *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*, op. cit., 2003, p. 984. La Piccola Biblioteca Einaudi è avviata nel 1960.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 1071.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁴¹ RAGONE, G., “Tascabile e nuovi lettori”, op. cit., 1997, p. 452.

Si realizza quello che era già stato sottolineato da Calvino: Amado deve essere ‘popolare’, proposto a diversi tipi di lettori. Nel 1993 infatti comincia una nuova serie dei “Coralli”⁵⁴², nella quale, tuttavia, la traduzione non è inserita: significa che *Jubiabá* ha, in qualche modo, cambiato ‘status’ se non può più stare lì. Probabilmente è già un testo conosciuto, per cui vale la pena di inserirlo in una collana economica, più accessibile e quindi rivolta a un pubblico più ampio che ormai conosce, in qualche modo, Jorge Amado. Nella stessa collana vengono pubblicati *Cacao* (1998) e *Sudore* (1999), entrambi nella nuova traduzione di Daniela Ferioli, pubblicati precedentemente nelle collane di Mondadori “Omnibus” (*Cacao*, 1984) e “Piccola biblioteca. Oscar Narrativa” (*Sudore*, 1985). Dal 1994 Einaudi appartiene al gruppo Mondadori, ma Amado torna alla casa editrice torinese nella nuova traduzione di Ferioli. Un ‘passaggio’ da Einaudi a Mondadori c’era già stato quando le due case editrici non appartenevano allo stesso gruppo, si tratta della pubblicazione *Jubiabá* da parte di Mondadori, su licenza di Giulio Einaudi Editore, nella collana “Il bosco” nel 1959. Nel catalogo storico la collana, durata dal 1957 al 1968, viene così descritta

[n]el 1963 la Mondadori presentava questa collana come un “ponte tra le collane propriamente economiche e quelle di maggior costo” nella quale confluivano “tanto dei capolavori narrativi ormai indiscussi, quanto dei libri nuovi, in senso letterario come in senso culturale o d’attualità. (...) Essa insomma si rivolge a un tipo di lettore che avverta con eguale intensità interessi umanistici e interessi sociali”. La collana ha riscosso grande successo, anche se non per tutti i titoli nello stesso modo (in undici anni di vita circa due milioni di volumi venduti)⁵⁴³.

Non è chiaro sapere se *Jubiabá* sia da includere tra i “capolavori narrativi ormai indiscussi” o tra “i libri nuovi”, perché tale potrebbe essere considerato per Mondadori, che lo pubblica per la prima volta, ma alcuni indizi indicano come il libro incontri il favore del pubblico. Nella lettera

⁵⁴² *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*, op. cit., 2003, p. 965.

⁵⁴³ REBULLA MOGGI, P.; ZERBINI, M. (a cura di) *Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore 1912-1983*, Volume primo, Le Collane A-M. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, p. 264.

in cui chiede ad Amado il permesso per la cessione dei diritti, Einaudi menziona le caratteristiche della collana in cui la traduzione verrà inserita: “[f]acendo seguito a un accordo che abbiamo con l’Editore Mondadori di Milano, questo vuole pubblicare in una delle sue collane economiche, a basso costo e alta tiratura, la nostra traduzione del suo libro *Jubiabá*”⁵⁴⁴, si tratta di una collana economica, ad alta tiratura. Se si confrontano le schede relative alla tiratura di *Jubiabá* di entrambe le case editrici, emerge un dato decisamente in crescita: Einaudi, al 31 dicembre 1952 ha tirato 3000 esemplari (di cui 300 sono omaggi e scarti copie), dei quali ne ha vendute 903, mentre Mondadori ne ha messi in stampa 5005⁵⁴⁵; la casa editrice milanese investe su un romanzo che ha venduto, in circa sei mesi, quel numero di copie e ne raddoppia quasi la prima tiratura: evidentemente promette, principalmente in una collana economica.

Ragone spiega i motivi della cessione parlando delle difficoltà affrontate da Einaudi a metà degli anni Cinquanta: “[l]e difficoltà dell’Einaudi risultarono del resto evidenti al momento della cessione decennale alla Mondadori dei diritti di riproduzione in edizione economica delle opere Einaudi”⁵⁴⁶. Se non fosse stato ‘promettente’ probabilmente non sarebbe stato interessante pubblicarlo, per Mondadori; inoltre, il romanzo sembra rispondere perfettamente alle caratteristiche del lettore cui la collana si rivolge, “un tipo di lettore che avverta con

⁵⁴⁴ “*Suivant un accord que nous avons avec l’éditeur Mondadori de Milan, celui-ci désire publier dans une de ses séries économiques, à bas prix et à haut tirage, notre traduction de votre ouvrage Jubiabá*”. Lettera da Torino, 9 aprile 1958; in una lettera successiva, del 17 aprile 1958, da Rio, Amado accetta la pubblicazione nella collana economica, a patto di riceverne 6 esemplari, cosa che dimostra l’elevatissima attenzione di Amado nei confronti del libro-archivio tradotto dei suoi romanzi. Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori ed enti stranieri, 1° serie, mazzo 1, fascicolo 28, Fogli 27 e 28.

⁵⁴⁵ I dati provengono da documenti conservati rispettivamente presso i seguenti archivi: Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori ed enti stranieri, 1° serie, mazzo 1, fascicolo 28, Foglio 25 e Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero - AB b.2, fasc. 27 (Jorge Amado).

⁵⁴⁶ RAGONE, G., “Tascabile e nuovi lettori”, op. cit., 1997, p. 460, nota 30. La documentazione relativa alla cessione dei diritti di *Jubiabá* è conservata presso l’Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con enti in ordine alla cessione dei diritti (1941-1995), Corrispondenza in ordine all’accordo Einaudi Mondadori Saggiatore (20 settembre 1941-16 dicembre 1968), mazzo 7/1, fascicolo 8,

eguale intensità interessi umanistici e interessi sociali”. L’operazione editoriale rientra nel progetto di apertura a un pubblico più ampio, visto il carattere “popolare” di cui parla Amado:

[p]er quanto concerne i libri pubblicati, vorrei che mi dicessi se è già stata pubblicata l’edizione popolare di “Jubiabá”, ceduta da Einaudi all’editore Mondadori. Nel caso fosse stata già pubblicata, ti chiedo di inviarmene alcuni esemplari⁵⁴⁷.

Mondadori aveva, inoltre, una storia in sospeso con il libro di Amado, come ho potuto verificare nel momento in cui ho avuto accesso agli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, che conservano un documento consistente nel giudizio negativo dato su *Jubiabá* nell’ottobre del 1947. Il foglio riporta, in alto a destra, due “NO” e anche il parere più completo è negativo. Dopo aver parlato del contenuto del romanzo, il lettore, M. R. Vignolo, chiude così il documento:

[r]omanzo di un realismo convenzionale, che ricalca modelli del genere anche se contiene qualche pagina viva per descrizione dell’ambiente. Tutto, dall’infanzia del ragazzo al suo platonico amore per la bionda figlia del suo protettore, alle silhouettes dei ragazzi negri infelici e braccati, alla conclusione così facilmente umanitaria, risponde a una tesi predisposta molto apparente e spesso neppur sinceramente sentita⁵⁴⁸.

Evidentemente il romanzo brasiliano non risponde, al momento, alle esigenze della casa editrice, sicuramente su posizioni più tradizionali rispetto a Einaudi. Il giudizio parla di “realismo convenzionale”, di “conclusione così facilmente umanitaria” e di una “tesi predisposta molto apparente e spesso neppur sinceramente sentita”, possono sembrare

⁵⁴⁷ “*Em relação aos livros publicados eu desejaria que me informasses se já foi publicada a edição popular de “Jubiabá”, cedida por Einaudi à editore Mundadori. Caso já tenha sido publicada, peço-te que obtenhas o envio de alguns exemplares para mim*”, da Rio de Janeiro, 27 dicembre 1958. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁵⁴⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero - Giudizi negativi anni 1946-1947, b.13, fasc. 7 (Jorge Amado)

critiche mosse ad Amado da quei critici suoi connazionali che non lo apprezzano. Quando Mondadori lo propone, nel 1959, nella quarta di copertina compaiono queste parole di presentazione:

[d]odici sono fino ad oggi i romanzi di Amado, e tutti ispirati da una dolente visione delle condizioni sociali del popolo. [...] Braccianti, *fazendeiros*, manovali e negri sono i protagonisti dei romanzi epici di Amado, anonimi eroi sulla strada che porta dall'abiezione alla civiltà⁵⁴⁹.

Molte cose sono cambiate, evidentemente la proposta fatta da Einaudi precedentemente ha prodotto uno sguardo diverso? Forse il fatto che siano state pubblicate, dopo il giudizio negativo di Mondadori, sei traduzioni di Amado⁵⁵⁰ ha un ruolo significativo sulla scelta di cambiare opinione e usare i diritti ceduti da Einaudi. Per il pubblico cui la tradizione è diretta Amado è presente ora ed evidentemente si è inserito bene nel panorama letterario italiano se, nell'arco di dieci anni, è stato pubblicato in traduzione con un ritmo tanto sostenuto.

Seguire il percorso di tutte le opere di Amado del *corpus* tradotte in Italia porterebbe molto lontano, motivo per cui decido di limitarmi a un paio di altre considerazioni quanto all'ingresso nella "collana di libri tascabili Gli Oscar, secondo il nome riportato negli occhietti delle prime uscite, o Oscar Mondadori, secondo l'espressione che, a partire dal numero 9, è poi sempre presente sulle copertine dei volumi"⁵⁵¹. L'autore è già conosciuto, arriva agli "Oscar Mondadori" nel 1985, con *Sudore* e l'anno successivo con *Cacao*, quando sono già state pubblicate 19 traduzioni delle sue opere. Si tratta di romanzi fortemente influenzati dall'ideologia marxista, scritti il primo nel 1934 e il secondo nel 1933, che ci si sarebbe aspettati di trovare in traduzione prima, in un clima politico-culturale più ricettivo nei confronti di tali tematiche. Se è vero quanto dice Cadioli sul pubblico degli anni Ottanta, cui sono destinati i due "Oscar" cioè che si tratta di un pubblico cui "si offre alla fine degli

⁵⁴⁹ AMADO, J. *Jubiabá*. Milano: Mondadori, 1959.

⁵⁵⁰ Si tratta di *Terre del finimondo*, Bompiani, 1949; *Jubiabá*, Einaudi, 1952; *I banditi del porto*, Edizioni di cultura sociale, 1952; *Il cammino della speranza*, Edizioni di cultura sociale, 1954; *Frutti d'oro*, Bompiani, 1957; *Mare di morte*, Editori Riuniti, 1958.

⁵⁵¹ CADIOLI A. (a cura di) *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, (Virna Brigatti, Alberto Cadioli, Marco Corsi, Isotta Piazza, Marta Sironi). Milano: Edizioni Unicopli, 2015, p. 14.

anni Settanta un libro pensato, già nel momento in cui è prodotto, in funzione del cinema o della televisione”⁵⁵², allora si potrebbe essere indotti a sospettare un inserimento in questa collana più sull’onda del successo ottenuto da adattamenti cinematografici e/o per telenovele trasmesse in televisione (*Gabriela*, in realtà qualche anno dopo) di altri romanzi dell’autore, come *Dona Flor e i suoi due mariti* e *Gabriela* (film presentati in Italia rispettivamente nel 1978 e nel 1983). Nella società dell’informazione, infatti,

il mercato sembra premiare soprattutto quegli autori che sono in grado di trasferirsi continuamente da un mezzo all’altro, di metabolizzare linguaggi e pubblici diversi, di creare un *pacchetto simbolico* in grado di funzionare in contesti e formati espressivi differenti⁵⁵³.

Poco importa se i romanzi *Sudore* e *Cacao* appartengono a un momento creativo diverso di Jorge Amado, l’immagine predominante dello scrittore brasiliano di Dona Flor/Gabriela/Sônia Braga è molto forte in questi anni, come si vedrà anche nel capitolo dedicato ai giornali; si può dire che si assiste a un prevalere del linguaggio audiovisivo su quello scritto, sulla lettura, che, probabilmente, ne diviene in qualche modo

⁵⁵² CADIOLI, A. *Produzione e consumo di narrativa nella società di massa degli anni Ottanta*, in «Problemi», 1984, n. 69, pp.6,8, apud TURI, *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*, op. cit., 1997, p. 446.

⁵⁵³ GROSSI, G. *Il libro di successo. Elementi di analisi del mercato editoriale dei libri più venduti (1982-1984)*, in *Almeno un libro. Gli italiani che (non) leggono*, a cura di M. Livolsi. Firenze: La Nuova Italia, 1986, p. 78, apud TURI, *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*, op. cit., 1997, p. 446. Si veda anche, a questo proposito, quanto affida alle pagine del proprio catalogo la casa editrice Editori Riuniti: “[i]l libro viene offerto da molti grandi editori come una merce sempre più deperibile. Sempre meno valorizzato come testo, esso è imposto quale prodotto finito di una macchina, di una catena che funziona in sintonia con altri strumenti dell’industria culturale e delle comunicazioni di massa (cinema, trasmissioni televisive, ecc.). Il richiamo dell’opera singola cede a quello, ormai indotto su scala multinazionale, dei generi e delle serie. A tale strategia è congeniale un prodotto medio, confezionato con abilità, di lettura facile e rassicurante che sembra trovare agevolmente un pubblico. [...] In questa situazione l’editoria di cultura è in difficoltà, si parla a torto o ragione di ‘riflusso’” *Catalogo generale degli Editori Riuniti 1953-1983*, op. cit., pp. XVII-XVIII.

dipendente. A un certo punto il mondo dell'editoria cambia e si assiste a quella che può essere definita una sua "contaminazione multimediale"⁵⁵⁴. Questa collana è un'iniziativa editoriale che

raccontò la 'rivoluzione' italiana nell'ambito dei libri tascabili. [...] Le novità della collezione erano prima di tutto di carattere commerciale: il prezzo molto basso, la diffusione in edicola, le uscite settimanali, le illustrazioni accattivanti sulla prima copertina; l'obiettivo, dichiarato esplicitamente da Alberto Mondadori, quello di trovare 'nuovi canali di distribuzione e nuove vie di accesso verso il pubblico'⁵⁵⁵.

I titoli introdotti nella collana hanno già, in genere, ricevuto una risposta positiva da parte del pubblico lettore, provengono anche da cataloghi di altre case editrici, come Einaudi, con cui esiste un accordo, quindi l'offerta è molto ampia, può essere rivolta a un bacino di lettori diversificati per gusti, istruzione, interessi, età⁵⁵⁶, ma nel caso di Amado *Sudore* entra *ex novo*, *Cacao* viene dalla collezione "Omnibus", dedicata, nelle intenzioni, a romanzi molto lunghi, tanto che Enrico Piven li definiva "libri camera"⁵⁵⁷. La situazione di Amado è un poco atipica, forse è il personaggio e non l'opera a determinare l'inclusione in una collana tanto popolare, che diventa quasi di per sé una garanzia di successo se, come dice Vittorio Sereni:

[a]bbiamo ormai potuto constatare che la collezione è richiesta per se stessa, indipendentemente dai singoli titoli. [...] affermato il primato dell'interesse della collezione rispetto ai singoli titoli, non è difficile, credo, arrischiare un passo più in là e continuare ad avere fiducia nel valore di attrazione che la collana per se

⁵⁵⁴ CROVI, R., *L'immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento* / Raffaele Crovi, in dialogo con Angelo Gaccione, op. cit., 2001, p. 87.

⁵⁵⁵ CADIOLI A., *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, op. cit., 2015, pp. 21-22.

⁵⁵⁶ Ibidem, p. 22.

⁵⁵⁷ Senza pagina. Catalogo delle collane Mondadori che ho potuto consultare presso la Fondazione Mondadori di Milano, *Diario 1997: Le collane (1907-1940)* Milano: Mondadori, 1996.

stessa e i titoli della collana stessa esercitano nei confronti del pubblico⁵⁵⁸.

Quanto è passato, a livello di fortuna editoriale di Amado in Italia, da quel primo rifiuto di *Jubiabá* del 1947; forse, tra tutti gli elementi che possono aver contribuito a non apprezzarlo in quel momento si può pensare alla diversa visione dell'essere editore che sempre ha opposto padre e figlio, Arnoldo e Alberto Mondadori. Probabilmente l'interesse successivo per il romanzo e la conseguente pubblicazione del 1959 da parte di Mondadori è da attribuire alla concezione "militante" di editore proposta da Alberto Mondadori al padre nelle lettere: la casa editrice

concepita come 'un organismo politico', doveva farsi perdonare il passato fascista rinnovando radicalmente il suo programma, con scelte che ne chiarissero i compiti 'educativi' – la letteratura non poteva più essere separata dalla politica – e la collocazione antifascista⁵⁵⁹.

Le ragioni per cui Amado è stato pubblicato in seguito possono essere davvero da ricercare nell'interesse di una delle due 'anime' della casa editrice, il figlio, e del direttore letterario, Sereni. Proprio nell'anno in cui veniva rifiutato il romanzo di Amado, nel 1947, Alberto cerca di spiegare a Miller (pubblicato in seguito da Feltrinelli) le problematiche relative alla pubblicazione delle sue opere

[v]i è nota la tradizionale opposizione degli ambienti clericali ad ogni forma di libertà; vi è facile quindi immaginare quale reazione verrebbe da essa scatenata contro alcune vostre opere, particolarmente significative, come *Tropic of cancer*, *Tropic of capricorn*, *Black spring*. Un'edizione comune sarebbe certamente boicottata o vietata⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ SERENI V. Appunto per il Presidente, 27 luglio 1965, in FAAM, AME, fondo Direzione letteraria – Vittorio Sereni, b. 2, fasc. 10, 27 luglio 1965, pp. 1-2, apud CADIOLI A., *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, op. cit., 2015, p. 45.

⁵⁵⁹ TURI, G. "Cultura e poteri nell'Italia repubblicana", in TURI, G. *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, op. cit., 1997, p. 383.

⁵⁶⁰ TORTORELLI, G. *L'inchiostro sbiadito. Studi di storia dell'editoria*. Bologna: Edizioni Pendragon, 2008, p. 184, nota 29.

Alberto vuole rompere con la letteratura di ieri e fondare le premesse per una letteratura italiana di sinistra ed è consapevole che “una collezione o più possono influenzare in maniera importante l’atteggiamento di un *milieu* o di una *élite*”, inducendo quindi a ‘scegliere *a priori*’ una strada chiara, precisa e rettilinea”⁵⁶¹, ma la linea del padre è, quando la casa editrice si confronta con Amado per la prima volta, ancora troppo forte, probabilmente. Con la pubblicazione negli “Oscar” si riprende il discorso e si chiude il cerchio, ma nel frattempo sono cambiate tante cose: Amado è entrato prepotentemente nell’immaginario collettivo del pubblico cui è diretto, attraverso il libro sicuramente, ma anche l’impegno politico che lo porta in Italia con gli altri Partigiani per la Pace, l’intervento diretto su giornali e televisioni, al cinema, i numerosi premi ricevuti, ora non è più necessario sfidare la censura.

⁵⁶¹ TORTORELLI, G. *L'inchiostro sbiadito. Studi di storia dell'editoria*. Bologna: Edizioni Pendragon, 2008, p. 175.

3 IL TESTO TRADOTTO: LA TRADUZIONE DELL'UNIVERSO DEL DISCORSO. UNO SGUARDO PIÙ DA VICINO ALLE TRADUZIONI DI *CAPITÃES DA AREIA*, *VIDAS SECAS* E *MENINO DE ENGENHO*.

In questo capitolo l'attenzione si concentra in modo più diretto e preciso sul testo tradotto, seguendo una modalità che si può riassumere in un termine interessante dal punto di vista della traduzione: un confronto, ovviamente tra il romanzo in portoghese e quello tradotto in italiano. È evidente che condurre questo tipo di osservazione su tutti i romanzi contenuti nel *corpus* sarebbe impossibile, visto l'elevato numero di opere che lo costituiscono, motivo per cui ho deciso di scegliere un romanzo, come studio di caso, di ognuno dei tre autori studiati. In tal senso, l'analisi non si sofferma su un'unica traduzione, ma ha un raggio più ampio, abbracciando di una stessa opera brasiliana diverse traduzioni, mettendo così a fuoco le scelte e le variazioni dei traduttori. L'unica eccezione fatta è per l'opera di José Lins do Rego che ha avuto una sola edizione. Questo capitolo dunque si sofferma su *Capitães da Areia* di Amado (nelle due traduzioni *I banditi del porto* e *Capitani della spiaggia* e nell'adattamento *I banditi dell'Arena*), *Vidas Secas* di Graciliano Ramos (nelle due traduzioni *Siccità* e *Vite secche*) e *Menino de Engenho* di José Lins do Rego. Pur rimanendo su un unico romanzo per ogni autore, il confronto completo delle opere risulta essere un compito troppo arduo da svolgere in un solo capitolo di una tesi di dottorato, vista la quantità di spunti di riflessione che possono presentarsi, quindi è stato necessario scegliere un punto di vista, uno sguardo dal quale partire, che è quello culturale. A questo punto il campo sembra essere stato adeguatamente circoscritto, ma non è così, visto che i romanzi brasiliani nordestini degli anni Trenta sono ricchissimi di elementi culturali estremamente importanti, fatto questo che ha portato alla necessità di un'ulteriore presa di posizione: ho scelto alcuni elementi ritenuti particolarmente efficaci ai fini della creazione, per il pubblico cui le traduzioni sono destinate, di un'immagine di questa letteratura. Ovviamente tale decisione ha comportato dolorose ma necessarie omissioni.

3.1 NOMINARE PERSONE E COSE

A volte è il nome che crea il personaggio. In altri casi è una delle caratteristiche del personaggio a cercarsi e a imporre quel nome
(Luciana Stegagno Picchio)

Lefevere afferma che la

traduzione letteraria [...] è la forma di riscrittura più evidente, oltre ad essere, potenzialmente, la più influente, in quanto capace di proiettare in un'altra cultura l'immagine di un autore e/o di una o più opere superando i confini della loro cultura d'origine⁵⁶²;

visione condivisa, che motiva la scelta di concentrarsi, nella riflessione sui tre romanzi scelti, sulla traduzione di elementi che abbiano una valenza culturale. Per elementi culturali intendo tutto quello che contribuisce in modo definitivo a segnare un'opera, a creare una certa immagine, a legarla indissolubilmente all'ambiente, al momento, alla cultura nell'ambito della quale essa viene creata, a identificarne l'appartenenza a uno specifico universo culturale. Si potrebbe fare nuovamente ricorso a Lefevere e parlare di "universo del discorso"⁵⁶³, inteso come quella miriade di oggetti, relazioni, riferimenti, che gli appartenenti a una determinata cultura condividono e comprendono, che li qualificano, in un certo senso, come appartenenti a un gruppo specifico, differenziandoli da chi non ne fa parte. Questa idea può però risultare pericolosa, dal momento che un concetto simile può essere alla base di un percorso che va nella direzione della formazione di stereotipi, direzione esattamente contraria a quella che mi sono proposta di seguire; l'importante è, allora, definire bene il 'movimento' che penso dia origine alle due situazioni. Il movimento che mi interessa è interno al gruppo culturale, mette in relazione reti di significati, simboli condivisi, spesso legati a oggetti concreti, come possono essere, nel caso del romanzo del Nordest, l'ambiente geografico, riferimenti religiosi, oggetti legati alla produzione di mezzi di sostentamento da cui dipende la sopravvivenza, insomma, volendo riassumere, l'universo nel quale gli appartenenti a una determinata cultura si muovono e agiscono, vivono. L'altro movimento, quello che porta alla creazione di stereotipi, viene invece spesso da fuori, da chi non fa propriamente parte di quella cultura e pretende di attribuirle tratti comuni, caratteristiche, significati che possono appartenere, ma non nel modo delineato, e che smettono, quindi, di esserle propri nel vero senso della parola. Da singoli che si riconoscono in qualcosa di comune a

⁵⁶² LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 10.

⁵⁶³ Ibidem, p. 91. Lo scrittore ha fornito lo spunto per il titolo del presente capitolo.

una tipizzazione coatta calata dall'esterno, che pur fa leva su caratteristiche che possono essere, o essere state, reali, tipizzazione nella quale far rientrare a piacimento individui e culture. Lefevere definisce così gli stereotipi culturali “meccanismi culturali che ‘affermano’ la superiorità di un sottogruppo rispetto a un altro”⁵⁶⁴, pensiero questo che rimanda a quanto già detto a proposito del polisistema letterario e agli equilibri che possono instaurarsi al suo interno quanto a posizioni centrali e periferiche. L'idea dello stereotipo richiama anche il discorso fatto a proposito delle scelte editoriali: copertine, titoli, collane e altri tipi di paratesto che possano far rientrare un'opera in un'etichetta, un'immagine condivisa e facilmente riconoscibile. È evidente che, almeno nel caso delle traduzioni scelte per la riflessione, il traduttore non era parte del gruppo culturale da cui nasce l'opera che ha tradotto, ma, dalla posizione che ha assunto, dalla conoscenza che aveva a livello linguistico-culturale della realtà del Nordest brasiliano degli anni Trenta, dipende moltissimo l'immagine che, di questa letteratura, la sua traduzione ha proposto in Italia.

Parlare di universo del discorso per parlare di rimandi, allusioni, significati che diventano “marcatori culturali”⁵⁶⁵, indizi inequivocabili di una identità culturale. Lefevere porta l'esempio dei significati metaforici e delle allusioni letterarie affermando che, in questi casi, non basta rendere la singola parola, è necessario “comprenderne la funzione nell'economia della scena o addirittura dell'intero testo”⁵⁶⁶, superando così “l'atomismo linguistico, cioè la tesi dell'indipendenza dei significati e delle proposizioni tra loro”⁵⁶⁷. Nella maggior parte dei casi, dice Lefevere, il traduttore non tenta di veicolare le allusioni letterarie se non risolvendo il problema grazie a una nota esplicativa, questo perché

le allusioni mettono in luce il fondamentale aporema della traduzione, l'intraducibilità, che non dipende dalle particolari strutture sintattiche o semantiche, quanto piuttosto dal modo specifico in cui ogni cultura elabora un proprio ‘codice cifrato’,

⁵⁶⁴ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 50.

⁵⁶⁵ Si veda AUBERT, F., in generale con riferimento ai testi presenti nella bibliografia.

⁵⁶⁶ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 56.

⁵⁶⁷ BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, op. cit., 2012, p. 37.

di cui le allusioni sono appunto una manifestazione. Una parola, una frase sono in grado di rimandare simbolicamente a uno stato d'animo o a una circostanza concreta. Il traduttore può rendere senza grandi difficoltà la parola o la frase e la circostanza corrispondente, ma il nesso fra le due, così profondamente radicato nella cultura straniera, è assai più difficile da tradurre⁵⁶⁸.

Quello che Lefevere dice delle allusioni letterarie può essere trasposto ad altri elementi, che non sono 'esclusivamente' linguistici: "[l]a lingua, come espressione (e ricettacolo) di una cultura, è semmai uno dei tanti aspetti di quel fenomeno di comunicazione culturale denominato traduzione"⁵⁶⁹, elementi extralinguistici, che hanno un ruolo importantissimo nella riscrittura in generale e nella traduzione in particolare. L'universo del discorso di cui mi preoccupo può, quindi, essere un oggetto che fa parte di una determinata realtà, come per esempio *a navalha* (il rasoio) oppure *o cavalo* (il cavallo) nel *candomblé*, due termini che rimandano, per chi fa parte di quell'universo religioso, direttamente all'iniziazione e alla possessione da parte dell'*orixá*⁵⁷⁰, ma che non hanno questa accezione per chi di questo universo non partecipa, oppure *saudade*, parola impossibile da comprendere in tutta la sua ricchezza di sfumature semantiche per chi non è brasiliano e non riesce a cogliere quel dolore che può diventare quasi 'malattia' dell'anima e colpisce chi deve rimanere lontano dal Brasile, non riducendosi alla 'nostalgia', anche se quasi sempre questo termine è il traduttore più adeguato. Un esempio si può trovare nella traduzione italiana di *Menino de Engenho*, nella quale Tabucchi si trova a dover tradurre il termine *saudade* due volte nella stessa pagina e sceglie, molto efficacemente, di tradurlo in due modi diversi, perché di due sentimenti diversi, o almeno di due sfumature diverse si tratta. Nel primo caso Carlos parla di "*saudade de minha mãe*", nel secondo usa il termine in relazione a quello che prova nel dover scendere dal treno "*deixamos o trem, com grande saudade para mim*"; in italiano si hanno le seguenti traduzioni: "nostalgia della

⁵⁶⁸ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 58.

⁵⁶⁹ Ibidem, p. 59.

⁵⁷⁰ Il termine *cavalo* indica l'incorporazione di un iniziato da parte dell'*orixá* che lo 'monta', appunto, come se fosse il proprio cavallo.

mamma” e “lasciammo il treno, con mio grande dispiacere”⁵⁷¹. Le sfumature sono evidentemente diverse, la nostalgia che prova per la madre appena uccisa dal padre porta Carlos a piangere (“*me fez chorar*”) ed è sicuramente diversa dal sentimento nei confronti del distacco dal treno; il termine non può, in effetti, essere reso da un identico sostantivo in italiano: “*saudade*” in portoghese ha un’ampiezza semantica e, direi, una versatilità da questo punto di vista, che la “nostalgia” in italiano non ha⁵⁷².

L’idea è la seguente:

[o]gni rappresentazione di parola evoca in noi una profonda risonanza inconscia e preconsua di sinestesie, di rappresentazioni di suoni, odori, gusti, colori che derivano dalle precedenti esperienze senso-percettive delle tante ‘cose’ che abbiamo incontrato e degli affetti che si sono associati a quella parola. [...] Tale ambiguità e polivalenza del significato delle parole diviene la sfida, il tormento ma anche il gioco incantevole di tutti coloro che si sono cimentati nell’avventura infinita della traduzione delle poesie⁵⁷³.

Si può pensare, considerando ancora una volta *Menino de Engenho*, a una parola come *bagaceira*⁵⁷⁴, per la quale il dizionario Aulete fornisce i seguenti significati: “4. Bras. Luogo vicino agli zuccherifici in cui si ammuccia la bagassa; *BAGACEIRO*, 5. Bras. L’ambiente degli zuccherifici, 6. Bras. Pop. Qualunque *cachaça*”⁵⁷⁵. Nel romanzo

⁵⁷¹ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 82° edizione, 2001, p. 38; LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 28.

⁵⁷² È importante ricordare che il portoghese ha anche il termine “*nostalgia*”.

⁵⁷³ BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, op. cit., 2012, p. 9 (Prefazione di Simona Argentieri).

⁵⁷⁴ *A Bagaceira* è anche il titolo di un romanzo di José Américo de Almeida, del quale Hallewell afferma: “[n]a história da editoração, *A Bagaceira* é muito mais significativa por ter fundado uma escola, a do romance nordestino [...]” (“nella storia dell’editoria, *A Bagaceira* è molto più significativa, per il fatto di aver fondato una scuola, quella del romanzo nordestino”). HALLEWELL, L., *O livro no Brasil*, op. cit., 1985, p. 463.

⁵⁷⁵ “4. Bras. Lugar próximo dos engenhos de açúcar onde se amontoa o bagaço da cana; *BAGACEIRO*, 5. Bras. O ambiente dos engenhos de cana-de-açúcar, 6. Bras. Pop. *Qualquer cachaça*”, disponibile in <http://www.aulete.com.br>,

brasiliano si legge, per esempio, a proposito di una famiglia di fittavoli, “[p]agava o foro e ficava livre da servidão da bagaceira”, frase così tradotta da Tabucchi: “pagavano un affitto e erano liberi dalla servitù dell’*engenho*”⁵⁷⁶, che sostituisce un marcatore culturale con un altro attraverso una metonimia. Poche pagine prima il traduttore aveva invece fornito una traduzione-spiegazione: “[p]oi andammo a vedere la bocca della fornace e le cisterne dei residui, coperte di scorie ancora umide” (“[a]ndamos depois pela boca da fomalha, pela bagaceira coberta de um bagaço ainda úmido”)⁵⁷⁷ che non mantiene, comunque, il marcatore culturale, ma conserva l’elemento concreto, fisico, fatto anche di immagini e odori, che ritorna più avanti (p. 101) nei “depositi della melassa”. Nel corso del romanzo *bagaceira* viene tradotto in modi molto diversi, che vanno dall’indicazione di un luogo più generico a uno più specifico: “allora il Major comprò metà dello schiavo e lo portò in piantagione” (“[e]ntão o major comprou a metade do escravo. E trouxe o atrevido para a sua bagaceira”); “[i] manovali dello zuccherificio cantavano una canzone [...]” (“[o] povo miserável da bagaceira compunha um poema [...]”); “[...] erano arrivati alle stanze di distillazione” (“[j]á estavam na bagaceira”); “José Gonçalo, nella distilleria, stava passando un brutto quarto d’ora” (“[o] outro estava na casa de bagaço, apanhando [...]”)⁵⁷⁸. Il termine *bagaceira* è un elemento culturale molto importante, che porta con sé quella “profonda risonanza inconscia e preconsocia di sinestesie, di rappresentazioni di suoni, odori, gusti, colori” di cui parla Simona Argentieri, che in questo caso si traducono in un odore dolciastro molto intenso, in un’immagine di residui lacerati della canna macinata e spremuta ammuccchiati e probabilmente emananti un odore forte di marcio; il tutto legato a quel “camino annerito dell’*engenho* dove la canna geme il suo vischioso liquido bruno”⁵⁷⁹. Queste sensazioni, olfattive, visive, tattili, uditive, ma anche legate al gusto, visto che spesso chi lavora con la canna da zucchero ne succhia e

accesso effettuato il 12 ottobre 2017. Lascio, nella traduzione in italiano, il termine *cachaça*, reso con “specie di acquavite estratta dalla canna da zucchero” (LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, glossario, p. 423), in quanto marcatore culturale.

⁵⁷⁶ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, 2001, op. cit., p. 67; LINS DO REGO, J. *Il treno do Recife*, op. cit. 1974, p. 60.

⁵⁷⁷ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, 2001, op. cit., p. 42; LINS DO REGO, J. *Il treno do Recife*, op. cit. 1974, p. 33.

⁵⁷⁸ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, 2001, op. cit., p. 117, 130, 140, 141; LINS DO REGO, J. *Il treno do Recife*, op. cit. 1974, p. 114, 128, 138, 139.

⁵⁷⁹ LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit. 1974, p. 11 (Introduzione).

mastica, senza mangiarle, le fibre, “derivano dalle precedenti esperienze senso-percettive delle tante ‘cose’ che abbiamo incontrato e degli affetti che si sono associati a quella parola”, sono ricordi, richiami. È importante, a questo proposito, tornare ancora alle parole di Stegagno Picchio, che riporta un aneddoto interessante, quello per cui Paulo Prado, grande signore paulista che, dagli anni Venti, ha svolto un ruolo di mediazione tra la cultura brasiliana e quella europea, avrebbe presentato *Menino de Engenho* a Blaise Cendrars (che lo avrebbe poi tradotto) dicendogli: “[e]cco il nostro Proust”⁵⁸⁰; la studiosa così commenta: “[c]on un’audace sinestesia in favore della madeleine rusticana di José Lins: del suo effluvio di allappante succo di canna, del suo aroma antico di dolce di cocco”⁵⁸¹. La *bagaceira* è parte di tutto questo ed eliminarla significa togliere una tessera significativa del *puzzle* che ci restituisce l’immagine dell’*engenho*; sarebbe stato, probabilmente, preferibile conservare questo elemento, magari tramite una voce nel glossario che Tabucchi ha inserito nell’edizione italiana. Sarebbe stato ancora più interessante per il fatto che esiste una traduzione italiana di *bagaçó*, “bagassa”⁵⁸², che necessita, però, di una nota che ne spieghi il significato, dal momento che la maggior parte dei lettori italiani non ne ha, evidentemente, proprio quell’esperienza senso-percettiva di cui ho detto, motivo per il quale, probabilmente, Tabucchi non vi ha fatto ricorso. Il *bagaçó* inoltre: “*Resíduo de frutos, cana-de-açúcar etc. depois de espremido e extraído o suco*” (“residuo di frutti, canna da zucchero etc. dopo la spremitura e estrazione del succo”), è un elemento culturale importante in Brasile, tanto che è entrato a far parte di espressioni idiomatiche: “*Bras. Em certos jogos de baralho, o monte de cartas onde se descartam as que não servem, e de onde se compram outras; LIXO*”⁵⁸³. Può avere la stessa valenza delle “allusioni

⁵⁸⁰ LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit. 1974, p. 11. Si veda anche: “*Paulo Prado lhe dissera que José Lins do Rego era alguém que havia encontrado o tempo. Era simplesmente o nosso Proust*” (“Paulo Prado gli aveva detto che José Lins do Rego era uno che aveva trovato il tempo. Era semplicemente il nostro Proust”). LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 19 (“MENINO DE ENGENHO”, Antonio Carlos Villaça).

⁵⁸¹ LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 11 (Introduzione).

⁵⁸² “Bagassa. Residuo della macinazione e spremitura della canna da zucchero, dopo l’estrazione del succo”, disponibile in <http://www.treccani.it>. Accesso effettuato il 12 ottobre 2017.

⁵⁸³ “Bras. In alcuni giochi di carte, il mucchio di carte scartate che non servono e in sostituzione delle quali se ne pescano altre; SPAZZATURA”. Entrambe le definizioni sono disponibili in <http://www.aulete.com.br>. Accesso effettuato il 12 ottobre 2017.

letterarie” cui si riferisce Lefevere (nota 568), come queste infatti, le espressioni idiomatiche richiamano, normalmente, una realtà e un immaginario condiviso da chi fa uso di una certa lingua. Se si vuole spingere oltre questa idea, si può considerare il problema dal seguente punto di vista: tradurre *bagaceira* a partire, metonimicamente, da *bagaçõ*, facendo ricorso al termine “bagassa” presente nella lingua italiana in quanto vocabolarizzato, significa dimenticare che

[l]a traduzione è operazione esemplare che viene a rompere il legame significante-significato, cioè il nesso del senso con il suo corpo, che è costitutivo di ogni insieme linguistico e concettuale, mettendolo a contatto con forme diverse di interazione tra corpo e senso⁵⁸⁴.

La stessa idea è espressa in maniera molto efficace da Benjamin, quando, nel suo saggio *Il compito del traduttore*, affronta il discorso del tradurre fedelmente nei seguenti termini:

[l]a fedeltà nel tradurre la parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell’originale. Perché il senso, nella sua portata poetica per l’originale, non si esaurisce nell’inteso, ma riceve quella portata proprio dalla modalità in cui l’inteso è legato al modo d’intendere in una parola ben determinata. Si usa esprimere questo con la formula: le parole recano con sé una tonalità affettiva⁵⁸⁵.

Ancora una volta il filosofo tedesco usa, in riferimento alla traduzione e al compito del tradurre, un vocabolo che ha a che fare con la sfera sentimentale, aveva utilizzato l’avverbio “amorosamente” parlando dell’immagine del vaso da rimettere assieme⁵⁸⁶ e ora parla di tonalità “affettiva”, esempi che rimandano immediatamente a tutta quella sfera di sensazioni, emozioni, significati altri che contribuiscono ad arricchire la carica semantica di un termine. Benjamin esprime questo concetto con l’esempio delle parole *Brot* e *pain* e sottolineando la necessità di

⁵⁸⁴ BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, op. cit., 2012, pp. 17-18.

⁵⁸⁵ BENJAMIN, W., “Il compito del traduttore.”, op. cit., 2009, pp. 231-232.

⁵⁸⁶ Si veda la nota 123.

distinguere “il modo di intendere dall’inteso”⁵⁸⁷; mentre nelle due lingue infatti l’inteso è identico, è il modo di intendere a essere diverso, perché le due parole significano qualcosa di diverso per un tedesco e per un francese, frutto di diverse esperienze, contesti culturali, abitudini condivise e consolidate. Queste possono coinvolgere la forma, il colore, gli ingredienti, la cottura, ma anche il modo di confrontarsi con il pane, basti pensare all’uso decisamente diffuso in Francia di avvolgere la *baguette* in un foglio sempre troppo piccolo e di portarla sotto il braccio, solitamente all’altezza dell’ascella, o all’immagine che si ha nell’entrare in una panetteria tedesca in cui la percentuale di pane (filoni, pagnotte) scuro, (dal marrone più chiaro al nero delle farine più integrali) fatto con, ed eventualmente coperto di, semi di vario tipo, è più alta che in altri paesi. Si potrebbe dire che l’oggetto è lo stesso, ma diverso è il modo di ‘viverlo’, di intenderlo, di ‘farne esperienza’, proprio come avviene per i marcatori culturali. Una semplice pagnotta può diventare un tratto culturale immediato, basti pensare al *pão italiano* in Brasile, esempio di traduzione potrei dire ‘materiale’ che cerca di riproporre, attraverso caratteristiche ben precise e ‘vissute’ come indiscutibilmente italiane, un prodotto che diventa, così, un vero e proprio marcatore culturale⁵⁸⁸.

Tutto il mondo che il termine *bagaceira* racchiude in sé non è qualcosa di cui un lettore italiano abbia avuto modo di fare esperienza, non può essere trasposto nella traduzione italiana senza che si spezzi il legame tra il modo di intendere e l’inteso: di qui un proliferare di possibili traducenti, tutti sicuramente pertinenti, tra i quali appunto “piantagione”, “zuccherificio”, “distilleria”. È come se fosse necessaria una frantumazione del termine in piccole particelle che conservano comunque parti del suo significato, ma il senso nella sua pienezza non è possibile riproporlo, quello che *bagaceira* evoca, il suo legame diretto e indissolubile con l’*engenho*, non può rimanere tale e l’immagine sbiadisce. Questa realtà che ruota attorno a una materia prima, la canna da zucchero, diventa più facile da vedere mentalmente, ma inevitabilmente meno ‘appiccicosa, dolciastra, profumata ma anche umida, maleodorante’ in italiano. La migliore via d’uscita in questi casi credo sia e rimanga quella della nota, del glossario, di una spiegazione in un paratesto, modalità che comporta un arricchimento culturale oltre che linguistico.

⁵⁸⁷ BENJAMIN, W., “Il compito del traduttore.”, op. cit., 2009, p. 227.

⁵⁸⁸ Si veda *Pane e “bread”*, in CAPRONI, G. *Prose critiche*, volume primo 1934-1957, edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, prefazione di Gian Luigi Beccaria. Torino: Nino Aragno Editore, 2012, pp. 381-384.

Un altro esempio interessante in questo senso è rappresentato dal termine *sertão*, che reca in sé un'immagine molto forte e nitida di un ambiente geografico ma non solo, arrivando a comprendere il tipo di vita che ad esso è legato e che spetta 'di diritto' a chi lo abita, tanto difficile da comprendere per chi non ne ha esperienza. Come dice Giorgio de Marchis:

[e]sistono testi letterari che hanno un legame molto forte, quasi inscindibile, con determinati luoghi e l'impossibilità di tradurre lo spazio – se non tramite una traduzione cartografica che, come scrive Wislawa Szymborska, finge come il poeta di Fernando Pessoa – fa sì che le immagini di questi testi siano difficili da trasporre in altre lingue e altri paesaggi⁵⁸⁹.

Bizzarri, traduttore della grande opera di Guimarães Rosa, titola infatti la sua traduzione così: *Grande sertão*, lasciando il termine in portoghese. La decisione deriva da una riflessione, come dimostrano le seguenti parole, pur se riferite a un altro termine, indirizzate dal traduttore a Rosa:

[i]nsomma (non ti sorprendere, ma tutti i traduttori hanno le loro manie), mi piacerebbe avere la tua definizione di 'vereda'; quasi sicuramente non tradurrò la parola in italiano, anzi, farò in modo di inserirla nella mia lingua, come indicativa di una realtà tipica e non trasponibile, ma, proprio per questo, ho bisogno di avere una conferma quanto all'immagine che di quella realtà mi sono creato"⁵⁹⁰.

⁵⁸⁹ “Existem textos literários que têm uma ligação muito forte, quase incindível, com determinados lugares e a impossibilidade de traduzir o espaço – a não ser através de uma tradução cartográfica que, como escreve Wislawa Szymborska, finge como o poeta de Fernando Pessoa – faz com que as imagens destes textos sejam difíceis de transpor para outras línguas e outras paisagens”. DE MARCHIS, G. “Traduzir ou mudar de casa?”, in PETERLE, P., SANTURBANO, A., BARBOSA, M., A. (a cura di), *Coleções literárias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 57.

⁵⁹⁰ “Enfim (não fique admirado, mas todo tradutor tem sua cisma), gostaria de ter a sua definição de 'vereda'; com quase certeza, não vou traduzir a palavra para o italiano, aliás, procurarei introduzi-la na minha língua, como

L'obiettivo di Bizzarri è, a mio avviso, un importante esempio di quanto si è detto a proposito dell'inserimento di una letteratura tradotta in un polisistema altro circa la possibilità di arricchimento del sistema ricevente, che la traduzione può comportare. In questo caso il traduttore porta avanti un autentico compito di mediazione culturale, e realizza un aspetto importante del suo compito, che richiede, come afferma Benjamin, di spezzare "le fatiscanti barriere della propria lingua"⁵⁹¹. Si tratta, come nel caso di *bagaceira*, di un ampliamento, un arricchimento lessicale, semantico, culturale oltre che letterario per il sistema letterario italiano, che accoglie un elemento proveniente da un altro sistema conservandone tutte le caratteristiche fondanti, che non potrebbero trovare corrispondenze nell'ambiente cui la traduzione è destinata. Tutto questo è decisamente preferibile rispetto a una forzatura di traduzione di significati che non possono trovare un terreno fertile in un mondo che non possiede l'idea stessa che viene trasmessa dal segno linguistico in questione. Come affermano Borutti e Heidmann, infatti:

nelle situazioni d'impatto con una lingua e cultura radicalmente diverse dalle nostre possiamo comprendere l'uso contestuale dei termini, e anche imparare la lingua indigena, senza poterla tradurre parola per parola nella nostra [...]⁵⁹².

Erano ampiamente consapevoli di questo Bizzarri prima e Ciacchi in seguito, che, nel caso specifico, conservano il termine in portoghese fornendone una spiegazione⁵⁹³, ma anche Tabucchi. *Sertão* è infatti lasciato in portoghese nel testo, è una delle voci inserite nel glossario de *Il treno di Recife*, relativo sia alla traduzione di *Menino de engenho* che di *O Moleque Ricardo* ed è già presente anche nell'introduzione di Stegagno Picchio, in cui non viene spiegato direttamente, ma tramite una

indicativa de uma realidade típica e intransponível; mas, justamente por isso, preciso ter confirmada a imagem que me formei daquela realidade".

GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 36.

⁵⁹¹ BENJAMIN, W., "Il compito del traduttore.", op. cit., 2009, p. 234.

⁵⁹² BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, op. cit., 2012, p. 20.

⁵⁹³ Vedere "Avvertenza e glossario" per Bizzarri (RAMOS, G. *Siccià*, op. cit., 1963, pp. 33-35); "Presentazione" e "Note" per Ciacchi (RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, rispettivamente p. 11 e pp. 119-120).

contrapposizione molto interessante da un punto di vista letterario con il Nordest “oleoso” di cui parla Gilberto Freyre. Ciacchi aggiunge, alla nota di Bizzarri, che riprende modificandola lievemente nella descrizione del paesaggio, l’elemento umano: “[...] in cui si pratica una difficile agricoltura di sussistenza”, riuscendo così a rendere molto bene l’immagine del *sertão* visto come elemento naturale sicuramente, ma con il quale l’uomo deve confrontarsi.

In questo panorama la nota esplicativa, o il glossario, o la nota del traduttore, assumono un valore significativo come strumenti per dirimere la maggiore aporia della traduzione: l’intraducibilità. Una indicazione esplicativa, di qualunque tipo essa sia, permette di non ‘snaturare’ l’universo immaginativo legato a un termine che è profondamente connotato da un punto di vista culturale e, direi, antropogeografico che fa, a tutti gli effetti, parte del senso che quella parola vuole trasmettere e che la differenzia:

[l]’intraducibilità ci dice in ultima analisi che la traduzione è l’operazione che, mettendo in contatto con la lingua dell’altro, porta in luce la questione della differenza. Il punto centrale è dunque che la traduzione ci fa incontrare l’altro come differenza: come differenza semantica, come differenza teorica e anche come differenza ontologica⁵⁹⁴.

Ramos, Amado e Lins do Rego fanno riferimento ad ambienti culturali molto specifici, nei quali la comunicazione, per essere efficace, ha bisogno di un lessico per il quale si potrebbe forse parlare di ‘semantica nordestina’, in quanto relativo a un quotidiano ben preciso, costituito da oggetti, situazioni, emozioni, esperienze profondamente marcate dal punto di vista culturale e condivise da chi di quel quotidiano fa parte. Una lingua del genere rappresenta sicuramente una sfida difficile per un traduttore, la difficoltà di rendere le connotazioni nella traduzione, così come le differenze di registro, dialetti e/o idioletti. Quando la lingua passa

dal livello locutivo a quello illocutivo, tendendo quindi alla produzione di un effetto, piuttosto che alla semplice comunicazione di informazioni, essa diventa per il traduttore un’aporia. Dialetti e idioletti inducono i traduttori a rivelare le proprie

⁵⁹⁴ BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, op. cit., 2012, p. 20.

posizioni ideologiche nei confronti di gruppi ritenuti ‘inferiori’ o ‘insignificanti’ all’interno e all’esterno della cultura cui appartengono⁵⁹⁵.

Nel caso degli scrittori che compongono il *corpus*, la lingua utilizzata è ‘spia’ di una cultura letteraria specifica, di una ‘rivoluzione’ volta a scardinare una lingua ritenuta accademica e lontana dalla realtà di cui si narra, quella del Nordest del Brasile degli anni Trenta e il traduttore si trova di fronte a una difficoltà che richiede di prendere posizione. È un microcosmo linguistico che, anche in Brasile, può essere considerato come espressione di un gruppo ritenuto troppo regionalista per essere sufficientemente significativo, nel senso che è estremamente caratterizzato linguisticamente, tanto che Ramos, che di questo gruppo fa parte, così ne parla: “[l]a letteratura del Nordest si sta allontanando molto dal resto del paese. È opportuno che si mettano in relazione Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel, tre romanzieri interessanti, molto intelligenti”⁵⁹⁶. Il gruppo può, addirittura, per la lingua di cui fa uso, risultare incomprensibile persino per alcuni connazionali, come dice chiaramente lo stesso Ramos che, in una lettera al suo traduttore argentino Benjamín de Garay, riferendosi a *Caetés* e a *S. Bernardo* così si esprime:

“[i]l primo, tranne alcune espressioni nuove, che di fatto circolano nell’intero paese, è tutto scritto in portoghese. *S. Bernardo* contiene centinaia di locuzioni regionali, cose del Nordest che non compaiono nella lingua dei libri. Se lo riterrà necessario, può inviarmi una lista di parole e frasi sconosciute e le manderò le forme corrispondenti in questo orribile portoghese che, purtroppo, ancora usiamo”.

⁵⁹⁵ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 60.

⁵⁹⁶ “*A literatura do Nordeste está se afastando muito do resto do país. É conveniente que você faça relação entre Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel, três romancistas interessantes, muito inteligentes*”. MOACIR MAIA, P., *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, op. cit., 2008, p. 26.

In un'altra lettera torna sull'argomento: "[c]i sono anche le espressioni nordestine di *São Bernardo*, che qui al Sud nessuno capisce. Se avesse dubbi, mi scriva".⁵⁹⁷

Il traduttore deve, obbligatoriamente, compiere una scelta, che può essere dettata, di fatto, da diverse ragioni ed è anche legata a quel momento specifico in cui viene fatta. La traduzione è una lettura più che attenta e non chiude nel suo processo il testo, anzi lo apre. La lingua può non essere compresa in tutta la sua specificità o non essere considerata come elemento così importante ai fini della traduzione, senza però che questo abbia a che vedere con un problema di giudizio di valore nei confronti della letteratura stessa o magari del gruppo che attorno a questa si raccoglie. Le problematiche possono però essere altre: ammessa infatti una consapevolezza piena delle caratteristiche linguistiche di questi testi, risulta estremamente difficile trovare, nella lingua di arrivo, un tipo di dialetto o variante che possano essere adatti a rendere la stessa idea e svolgere la stessa funzione della lingua utilizzata dai regionalisti brasiliani degli anni Trenta, che abbiano simili, o almeno corrispondenti sfumature, valenze e connotazioni da un punto di vista di adeguatezza traduttiva. La scelta fatta è, come sempre, importante perché influisce sull'immagine che di questa letteratura viene proposta in Italia, dal

⁵⁹⁷ *"O primeiro, exceto algumas expressões novas, que aliás circulam no país inteiro, é todo escrito em português. S. Bernardo tem centenas de locuções regionais, coisas do Nordeste que não figuram na língua dos livros. Caso o senhor ache necessário, pode mandar-me uma lista de palavras e frases desconhecidas, que eu lhe enviarei as formas correspondentes neste horrível português que infelizmente ainda usamos"* e ancora *"Há também as expressões nordestinas de São Bernardo, que aqui no Sul ninguém entende. Se você tiver qualquer dúvida, escreva-me"*. MOACIR MAIA, P., *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, op. cit., 2008, p. 23 e p. 57. In una lettera da Rio del 23 agosto 1948 indirizzata a Sfinx Publishers Ltd. Praga, nella quale accetta le condizioni stipulate per la pubblicazione di *Angústia*, Ramos, proponendo *Vidas secas* e *São Bernardo* per la pubblicazione, scrive: *"[m]as suponho que a tradução dêste último será muito difícil aí, talvez impossível. Caso os senhores desejem utilizá-lo, ofereço-me para auxiliar o tradutor com algumas informações convenientes"* ("ma suppongo che la traduzione di quest'ultimo sarà molto difficile, se non impossibile. Se doveste ritenerlo opportuno, mi offro per aiutare il traduttore fornendogli alcune utili informazioni"). La lettera è conservata presso l'Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CA-042. Come ho già evidenziato, Ramos prende, o almeno è disposto a prendere parte, attivamente e in prima persona, alla traduzione dei suoi romanzi.

momento che, trattandosi di una lingua estremamente marcata dal punto di vista culturale, si fa portatrice di significati e richiami che caratterizzano profondamente i testi cui dà vita. Una lingua, si potrebbe dire, ‘pulita’, nel senso di *standard*, modifica sicuramente l’immagine proposta dei capitani di Amado, della famiglia di *retirantes* di Ramos e dell’ambiente in cui viene portato il signorino Carlos dopo l’assassinio della madre. Una lingua ‘neutra’ crea sicuramente una sorta di scollamento con quello che racconta, nel caso di questi tre romanzi, ma può anche risultare necessaria in quanto l’unica capace di superare eventuali problemi ed epurazioni di tipo censorio⁵⁹⁸. L’idea è quella di fare un’osservazione delle singole opere, andando alla ricerca di alcune delle caratteristiche specifiche rintracciabili nella lingua utilizzata che possano essere considerate come afferenti alla sfera culturale, per poi riflettere sulla traduzione e sull’eventuale ricaduta che le diverse scelte operate dal traduttore possono avere avuto a livello di proposta del romanzo in Italia. È importante cercare di capire se la traduzione italiana riesca a conservare la specificità regionalista di queste opere e, di conseguenza, di questa letteratura, partendo da uno sguardo in cui l’aspetto linguistico e quello culturale sono indissolubilmente intrecciati. Questo porta a concentrarsi principalmente sulla valenza culturale di cui è ricchissimo il lessico utilizzato da questi autori, compito non facile, dal momento che i romanzi scelti come oggetto di riflessione presentano numerosissimi spunti per una discussione. Come ho già detto, ho dovuto scegliere di concentrarmi su alcuni elementi tralasciandone altri e, dal momento che connotazioni e registri fanno parte del “codice cifrato”⁵⁹⁹ culturale di cui fanno parte anche i nomi propri, ho deciso di prendere in considerazione questi quale elemento su cui riflettere dal punto di vista della traduzione culturale. Ritengo che gli antroponimi rivestano un ruolo molto importante per quanto riguarda la traduzione in italiano dei romanzi *Capitães da Areia* di Amado e *Vidas secas* di Ramos, mentre questo aspetto è meno significativo per la traduzione di *Menino de engenho* di Lins do Rego, che presenta però altri aspetti interessanti dal punto di vista dei nomi, come quelli delle piante o di oggetti, luoghi, che sono portatori di un significato culturale oltre a quello letterale.

Per quanto riguarda il romanzo di Amado, il gruppo è sicuramente un autentico, se non il principale, personaggio del romanzo; sebbene i componenti il gruppo dei capitani della spiaggia siano un centinaio, come

⁵⁹⁸ Questo argomento è già stato approfondito nel capitolo precedente.

⁵⁹⁹ LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 60.

afferma lo stesso Amado⁶⁰⁰, però, la trama si sviluppa attorno all'esistenza di nove ragazzi. Forse proprio per questo, otto di loro hanno un nome che si riferisce a una o più caratteristiche fisiche o psicologiche che questi possiedono, sono nomi eloquenti, portatori di un significato importante ai fini della comprensione del personaggio, della sua storia. Di seguito la tabella con i nomi di cui ho deciso di occuparmi, presenti nel romanzo in portoghese e nelle due traduzioni italiane, dalla quale risulta evidente che i traduttori, Puccini e Grechi, hanno fatto scelte differenti:

Tabella 6: antroponimi in *Capitães da Areia*, *I banditi del porto* e *Capitani della spiaggia*

TITOLO		
Testo di partenza	Traduzione Puccini	Traduzione Grechi
<i>Capitães da Areia</i> (1937)	<i>I banditi del porto</i> (1952)	<i>Capitani della spiaggia</i> (1988)
NOMI		
COMPONENTI PRINCIPALI DELLA BANDA		
<i>Pedro Bala</i>	Pedro Bala	Pedro Proiettile
<i>Sem-Pernas</i>	Sciancato	Gamba-Zoppa
<i>Pirulito</i>	Pirolino	Lecca-Lecca
<i>Professor</i>	João José, il Professore	João José, il Professore
<i>João Grande</i>	João Grande	João Grande
<i>Volta-Seca</i>	Volta-Seca	Siccità
<i>Boa-Vida</i>	Bellavita	Bella-Vita
<i>Gato</i>	Gatto	Gatto
<i>Dora</i>	Dora	Dora
ALTRI COMPONENTI DEL GRUPPO		
<i>Caboclo Raimundo</i>	Raimundo	Caboclo Raimundo
<i>Barandão</i>	Barandão	Barandão
<i>Chico Banha</i>	Chico Banha	Chico Banha
<i>Il Gringo</i>	Lo Straniero	Il Gringo
PERSONAGGI "AMICI DEL GRUPPO"		
<i>José Pedro</i>	padre José Pedro	padre José Pedro
<i>Don'Aninha</i>	Donna Anna	Don'Aninha
<i>Estevão</i>	Stefano	Estevão
<i>Margarida</i>	Margherita	Margarida
<i>Zé Fuinha</i>	Zé Faina	Zé Fuinha
<i>João de Adão</i>	João de Adão	João de Aldão

⁶⁰⁰ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 10; AMADO, J., *I Banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 11; AMADO, J., *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 31. Per la riflessione condotta in questo capitolo ho fatto riferimento alle edizioni appena citate.

In realtà, non si possono individuare con una netta distinzione due modalità traduttive specifiche, ma solo tendenze più o meno definite, per cui, per entrambi i traduttori, si può parlare di: traduzione semantico-etimologica per la maggior parte dei protagonisti, visto che in italiano troviamo la traduzione dei termini che compongono il nome, ma con eccezioni che vedono: il mantenimento della forma portoghese; ricorso al nome italiano corrispondente attraverso una trascrizione interfonetica; una forma mista, come in Pedro proiettile, per esempio. Si potrebbe anche parlare di trasposizione su base fonica o su base raffigurativa (ovvero riproduzione della tipologia del nome originale o illustrazione del personaggio che nominano), come nel caso di Pirolino (Puccini), João Grande, Sciancato (Puccini) e Gamba-Zoppa (Grechi), Siccità (Grechi), Lo Straniero (Puccini), Zé Faina (Puccini) e di trasposizione semiotica o funzionale per Pedro Proiettile (Grechi)⁶⁰¹. Laddove è riproposto il nome composto, con o senza trattino, viene evidentemente conservato il tipo di relazione esistente tra i due nomi, che è principalmente di determinazione più che di coordinazione, in quanto uno dei due nomi contribuisce a fornire un'indicazione ulteriore sull'altro determinandone meglio una o più caratteristiche.

L'obiettivo non è tanto concentrare l'attenzione sulle strategie privilegiate da Puccini e Grechi, quanto vedere come certe scelte influiscano sulla resa in traduzione di alcuni elementi culturali contenuti nel romanzo in portoghese. Per poter riflettere sul risultato credo sia importante partire da un'analisi dei nomi propri scelti da Amado, antroponimi che svolgono sicuramente un ruolo importante nell'economia del romanzo e che risultano essere più complessi di quanto possa sembrare a un primo sguardo. Questi nomi, in portoghese, a volte sono polisemici, come nel caso di *Gato*, che indica sicuramente il felino, ma ha anche una serie di altre accezioni: si tratta di un uomo bello, affascinante ma anche scaltro, ladro etc., tutte caratteristiche che appartengono al personaggio del libro⁶⁰², mentre in italiano i rimandi sono altri: agilità e propensione al furto sì, seduzione no⁶⁰³. Succede anche con

⁶⁰¹ SALMON, L. "Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia", in *Rivista Italiana di Onomastica*, vol. III, n. 1, anno III. Roma: Società Editrice Romana, 1997, p. 76.

⁶⁰² Si veda il dizionario: *Gato*: [...] **2.** *Bras. Pop. Homem bonito, charmoso [...]* **4.** *N.E. Pop. Homem esperto, ligeiro, ativo [...]* **10.** *Bras. Fig. Gír. Gatuno, ladrão.* Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 20 ottobre 2017. Si tratta di lingua popolare o gergale.

⁶⁰³ "È generalmente assunto come termine di paragone per la sua agilità e per le caratteristiche d'impenetrabilità e tendenza al furto che tradizionalmente gli si

Pirulito, che, in portoghese, significa lecca-lecca ma anche pene, più in particolare, pene di bambino e nel caso di *Bala*, che significa sì proiettile, ma anche caramella⁶⁰⁴. Parole polisemiche, ricche dal punto di vista semantico, riconducibili a un uso popolare e familiare della lingua cui Amado può attingere, termini capaci di evocare situazioni, ambienti, atmosfere che conducono direttamente il lettore nel contesto culturale che fa da scenario alle vicende dei ragazzi. I riferimenti metaforici non corrispondono nella lingua di arrivo, in questo caso l'italiano, e quindi la scelta del traduttore, qualunque essa sia, è destinata a produrre un impoverimento. In questa sede non intendo insistere tanto sulla perdita semantica, sicuramente importante, quanto su quella legata al potere evocativo dei nomi brasiliani, capaci di disegnare immagini sfaccettate che, in italiano, si riducono a figure unidimensionali. È interessante analizzare i nomi degli otto ragazzi membri del nucleo centrale della banda (il nono è una ragazza) dividendoli in piccoli gruppi organizzati sulla base delle caratteristiche che ritengo li accomunino.

Leggendo i nomi nella versione di Elena Grechi, che li traduce praticamente tutti, è possibile farsi un'idea abbastanza precisa di quello che si troverà nelle pagine del libro, come si può evincere dal primo gruppetto: Pedro Proiettile, João Grande e Gatto, i tre antroponimi indicano che, con tutta probabilità, ci si trova in un contesto di malavita, in cui la rapidità, la forza fisica, l'agilità e la furbizia hanno un ruolo importante. Nel caso di *bala* Grechi, traducendo, ha dovuto scegliere, privilegiando il traduce proiettile, rimando all'uso delle armi e metafora dell'idea di velocità, dote sicuramente necessaria per chi vive di furti ed espedienti illegali, apprezzata dal resto dei componenti del microcosmo del vecchio magazzino e che legittima il suo essere il capo, ma perdendo inevitabilmente il richiamo all'infanzia. Puccini invece, lasciando Pedro Bala, ha eliminato all'origine il problema del doppio significato, ma l'effetto sul lettore c'è comunque, in quanto il nome diventa 'muto' e non aiuta a inquadrare il personaggio. Dal punto di vista dell'analisi onomastica, può essere interessante soffermarsi su questo personaggio e sul fatto che nessuno dei due traduttori abbia ritenuto opportuno tradurre Pedro con Pietro, nome peraltro assai diffuso in Italia.

attribuiscono", disponibile in www.treccani.it, accesso effettuato il 20 ottobre 2017.

⁶⁰⁴ *Pirulito*: "3. *Fam. Pênis de menino*. 4. *Tabu. Pênis*"; *Bala*: "1. *Bras. Pequeno doce feito de açúcar misturado e cozido com substâncias aromáticas ou medicamentosas, e solidificado, seja em consistência vítrea ou macia [...]*". Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 20 ottobre 2017.

Guardando i nomi dei personaggi in generale, salta agli occhi come i nomi propri non siano mai stati tradotti da Grechi, si tratta quindi di una scelta ben precisa portata avanti con coerenza, ma che non si riscontra in Puccini, che, invece, ne lascia alcuni in portoghese e ne traduce altri in italiano. *Pedro Bala* esercita, nel gruppo, un'influenza maggiore rispetto agli altri, dal momento che, all'interno dell'esistenza 'sbagliata' nella quale si muove, stabilisce un certo 'ordine' interno nella disorganizzazione che promuove insieme ai suoi compagni. Forse, in questo caso, vale la pena considerare l'etimologia del nome: Pietro, di origine aramaica, dal latino Petrus⁶⁰⁵, rimette a pietra, ovvero struttura solida, dura, cosa che può far pensare all'indole e al carattere rigido del personaggio, bruto, ispido, portato a trasgredire dall'abbandono di cui sono oggetto i capitani da parte di una società che non li vuole, li rifiuta. La pietra può anche però essere intesa come materiale da costruzione, fondante, sul quale erigere un edificio che, in questo caso, è rappresentato dalla microsocietà del vecchio magazzino. Questa idea, contenuta semplicemente nel nome scelto dall'autore, fornisce un'immagine precisa della struttura costitutiva del gruppo di *meninos de rua*, problema sociale radicato a Salvador, che Amado vuole portare 'alla ribalta' attraverso la narrazione delle vicende dei capitani. Sono piccoli delinquenti, è vero, ma capaci di organizzarsi secondo una gerarchia e un codice di comportamento, come si vedrà in seguito; l'informazione è data già dal nome del capo, ma non arriva al lettore italiano che, ritengo, non farà spontaneamente l'associazione con il nome corrispondente in italiano, Pietro.

La coppia *Pirulito* (Pirolino, Lecca-Lecca) e *Professor* (il Professore) chiarisce che si è di fronte a bambini e adolescenti, dal momento che il lecca-lecca rimanda immediatamente all'infanzia ed esiste una figura che ha la responsabilità di indirizzare e in qualche modo formare gli altri, una sorta di mentore, il Professore appunto. La scelta di Puccini di tradurre *Pirulito* con Pirolino risulta piuttosto difficile da comprendere. Il significato di Pirolino rimanda, nei diversi dizionari consultati, a un "piccolo cilindro rotante per regolare congegni"⁶⁰⁶, a un

⁶⁰⁵ "Si tratta di un nome proveniente dall'aramaico Kephaz, il cui significato è "pietra". È passato attraverso il greco Petros e il latino Petrus". Disponibile in <http://www.nomix.it>, accesso effettuato il 23 ottobre 2017.

⁶⁰⁶ DEVOTO, G. e OLI, G. C. *Il dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier S. p. A., 1990, p.1415.

perno o una levetta⁶⁰⁷, a un “aggeggio, o parte di esso, di cui non si conosce il nome esatto”⁶⁰⁸, oltre al significato musicale. Non si tratta, quindi, di una traduzione semantica, forse Puccini ha preferito cercare di mantenere una certa assonanza e l’indicazione del diminutivo, che rimanda all’infanzia, italianizzandone il suffisso in “-ino”, da “-ito” del portoghese. L’uso del diminutivo è comunemente destinato ai bambini, quindi in entrambi i casi la traduzione italiana conserva la caratteristica più importante espressa dal nome, quella connotativa: si tratta di infanzia, negata, ferita, ma comunque presente, proprio nel nome o, in questo caso, nel soprannome, quello che designa e connota appunto, il personaggio. Secondo Yves Reuter,

il personaggio si incarna nelle unità linguistiche che lo designano: i designatori, e si costruisce concretamente a partire da questi. Possono assumere la forma di sostantivi, pronomi o gruppi nominali (il fratello di Paolo, l’uomo con i baffi...). [...] Fondamentalmente, la scelta e l’organizzazione dei designatori svolgono un ruolo essenziale per quanto riguarda la codifica dell’ideologia di un testo. Per convincersene è sufficiente leggere le notizie di cronaca nei giornali: chiamare una persona ‘il sospetto’, ‘il colpevole’, ‘il sig. X’, ‘l’uomo’, quest’individuo’, ‘un uomo del tipo mediterraneo’, ‘un arabo’, implica posizioni dell’autore ed effetti desiderati sul lettore molto diversi.⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ Pirolino: “settentrionale - .perno cavicchio, fam levetta, pulsante, mus. bischero”. DE MAURO, T. *De Mauro Il dizionario della lingua italiana*. Milano: Paravia, 2000, p. 1873.

⁶⁰⁸ Pirolino: “[var. sett. di piuolo] s. m. 1 (raro) Piolo, cavicchio. 2 (fam.) Aggeggio, o parte di esso, di cui non si conosce il nome esatto [...] 3 (mus.) Bischero. || Pirolino, dim.”. ZINGARELLI, N. *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, op. cit., 1997, p. 1322.

⁶⁰⁹ “*O personagem encarna-se e se constrói concretamente nas unidades linguísticas que o designam: os designadores. Estes podem tomar a forma de substantivos, pronomes ou grupos nominais (o irmão de Paulo, o homem de bigode...).* [...] *Fundamentalmente, a escolha e a organização dos designadores têm um papel essencial na codificação da ideologia de um texto. Para se convencer disto, basta ler as notícias policiais nos jornais: chamar uma pessoa de ‘o suspeito’, ‘o culpado’, ‘sr. X’, ‘o homem’, ‘este indivíduo’, ‘um homem de tipo mediterrâneo’, ‘um árabe’, implica posições do autor e*

In *Capitães da Areia* i personaggi sono quasi tutti maschili, (elemento significativo, in quanto fornisce un'informazione sulla società baiana: alle ragazze che si trovano nelle condizioni dei capitani è riservato un altro destino, la prostituzione) e sono designati da aggettivi e metonimie contenuti in soprannomi che si riferiscono realisticamente all'apparenza fisica o a caratteristiche psicologiche.

Una triade interessante è quella composta da *Boa-Vida* (Bellavita, Bella-Vita), *Sem-Pernas* (Sciancato, Gamba-Zoppa) e *Volta-Seca* (Volta-Seca, Siccità), tre modi di affrontare la vita: con spensieratezza e con desiderio di godersela al meglio il primo, con difficoltà, dovendo sempre fare più fatica degli altri a causa di un difetto fisico, invalidante, che può esporre al ridicolo e allo scherno il secondo e, infine, per il terzo, riferimento a un elemento climatico ma anche paesaggistico, nel caso del Brasile, in cui il termine *seca* indica una precisa zona geografica e al contempo una situazione sociale di povertà e disagio estremi e di lotta per la sopravvivenza contro una natura che nulla regala. Aridità che spesso diventa anche tratto del carattere, come accade in *Vidas Secas* di Ramos. La traduzione degli antroponimi è, in questo caso, traduzione di significati, di connotazioni che vanno al di là del mero valore denotativo, indicano già che ci si trova di fronte a un gruppo fatto di singolarità, che condividono una stessa realtà, ma ognuno dei quali è unico, portatore di caratteristiche fisiche, ma anche culturali, diverse, pur se facenti parte di uno stesso contesto culturale: unico ma al contempo ricco di diverse sfaccettature, come è il Brasile stesso. Puccini, come si può notare dalla tabella, traduce la maggior parte dei nomi e ne lascia due in portoghese: Pedro Bala e Volta-Seca senza fornire alcuna spiegazione, scelta che comporta la rinuncia a delineare il personaggio già a partire dal nome. Il problema non si riduce a questo perché, nel caso di *Volta-Seca*, si perde il riferimento culturale importante alle sue origini, la realtà della 'secca', che presenta, come ho già sottolineato, caratteristiche ben delineate e particolari, in qualche modo presenti nel nome Siccità scelto da Grechi; non a caso è anche il titolo di una delle traduzioni di *Vidas secas* fatte da Bizzarri. Nessuno dei due traduttori riesce inoltre a conservare un'importante informazione insita nel nome del ragazzo: la ciclicità inesorabile e implacabile della "seca" evocata dal sostantivo "volta", ovvero ritorno, che la precede.

Il termine *seca* è assolutamente legato al Nordest, il ragazzo si chiama così perché proviene di lì e porta nel suo nome l'inesorabile ritorno del fenomeno, la sua ciclicità. Diverso è il modo di confrontarsi con questa parola nel momento della traduzione: mentre Bizzarri, in *Siccità*, pensa che meriti una spiegazione esaustiva, offerta in "Avvertenza e glossario", Tabucchi ne *Il treno di Recife* le dedica una nota frettolosa, che fornisce soltanto il significato, "siccità" e Ciacchi la traduce direttamente nel testo usando lo stesso traduttore dopo aver spiegato di che tipo di siccità si tratta nella "Presentazione" di p. 9. Qualcosa di simile avviene con altri due marcatori culturali: *retirante* e *cangaceiro*, spiegati da Tabucchi nel glossario e da Grechi (che però non si trova a dover parlare di *retirantes*) in note a piè di pagina; Bizzarri e Ciacchi invece traducono direttamente: "*os retirantes*" diventa "i fuggiaschi", traduttore usato anche per "*os fugitivos*" e "*um cangaceiro na catanga*" è "un bandito nella catanga", "*bando de cangaceiros*" è tradotto con "una banda di briganti"⁶¹⁰. Anche Puccini traduce direttamente: "[...] *Volta Seca parece mesmo um cangaceiro com o chapéu de couro e a cartucheira atravessada*" diventa, in italiano, "[p]orta una cartucciera come se fosse un bandito delle foreste"⁶¹¹, in cui alla *catanga*, che mantiene un legame con l'ambiente in cui si muovono questi 'banditi' viene sostituita la foresta che è invece più lontana idealmente, culturalmente e geograficamente parlando.

Per quanto riguarda il primo termine, l'idea del fuggire esiste, ovviamente, anche in portoghese, ma è un tipo ben preciso di fuga, che il termine *retirantes* spiega perfettamente: "persona che, da sola o in

⁶¹⁰ LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 426 (*retirante* compare in *Il moleque Ricardo*, p. 203); p. 423 (*cangaceiro* compare per la prima volta in *Il figlio della piantagione*, p. 39, quando si racconta di Antônio Silvino, famoso *cangaceiro* realmente esistito). AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, 2007, op. cit., (*cangaceiro* compare nella nota 10 a p. 52 quando si cita *Lampião*, vero nome Virgulino Ferreira da Silva, famosissimo *cangaceiro*, come Antônio Silvino realmente esistito, nella nota 13 a p. 81. Si veda anche la nota 22 a p. 224). RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 11, 14, 34, 37; RAMOS, G., *Siccità*, op. cit., 1963, pp. 41, 45, 69, 74; RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 15, 17, 35, 38.

⁶¹¹ L'altro punto in cui compare il riferimento ai *cangaceiros*: "*Por Pedro Bala, João grande se deixaria cortar a facão como aquele negro de Ilhêus por Barbosa, o grande senhor do cangaço*" presenta in Grechi una nota esplicitiva a piè di pagina e scompare in Puccini. AMADO, J. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Record, op. cit., 1994, pp. 61, 68; AMADO, J., *I Banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 54; AMADO, J., *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 81.

gruppo, si sposta dalla regione in cui vive (generalmente nel Nordest brasiliano) per andare in un'altra regione apparentemente più promettente"⁶¹². È interessante vedere come Candido Portinari, famosissimo pittore brasiliano, rappresenta la famiglia di *retirantes* cogliendo tutta la drammaticità di questo tipo di esistenza⁶¹³:



Immagine 39: Candido Portinari,
Retirantes, 1944



Immagine 40: Candido Portinari,
Retirantes, 1944

Il termine è così spiegato da Tabucchi nel glossario de *Il treno di Recife*: “abitanti dell’interno del Nordeste, che si spostano periodicamente verso il litorale per sfuggire alla siccità” e viene, stranamente, tradotto da Bizzarri prima in *Siccità* e da Ciacchi poi in *Vite secche* con “fuggiaschi”. Stranamente, perché entrambi i traduttori dimostrano grande sensibilità nei confronti dei marcatori culturali, come dimostrano i paratesti di cui ho già parlato. Ciacchi in particolare, vede nelle note uno strumento molto importante, probabilmente questo è dovuto anche alla sua formazione⁶¹⁴, che lo porta a pensare che chi traduce, deve, come l’antropologo, tradurre una cultura a qualcuno che

⁶¹² *Retirante*: s2g. **1. Bras. Pessoa que, sozinha ou em grupos, se retira da região onde mora (ger. no Nordeste brasileiro) para uma região aparentemente mais promissora**, disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 16 aprile 2018.

⁶¹³ Immagini disponibili in www.portinari.org.br/#. Accesso effettuato il 06 novembre 2018.

⁶¹⁴ Si è laureato a Roma, a La Sapienza nel 1984, con un piano di studi demotnoantropologico e una tesi in Letteratura brasiliana, avendo come Professore di Letteratura brasiliana Giorgio Marotti. Da conversazione con Andrea Ciacchi.

non la conosce; la nota in questo processo, lungi dal distrarre il lettore, lo aiuta a comprendere meglio alcune cose, soprattutto quando si tratta di un passaggio relativamente forte, come fra il Brasile e l'Italia⁶¹⁵.

Quanto a *cangaceiro*, è verissimo che si tratta di fuorilegge, ma ancora una volta non uno qualunque, è legato a un territorio ben preciso, agisce in un momento storico definito:

bandito del *sertão* nordestino; designazione data specificamente ai membri di gruppi armati che percorrevano il *sertão* del Nordest brasiliano, accampandosi e facendo incursione in città e *fazendas* e che furono attivi più intensamente all'inizio del sec. XX, fino al 1938⁶¹⁶.

Si tratta di una figura leggendaria, in lotta contro i *coroneis*, ricchi proprietari terrieri e con la polizia che li proteggeva, figura temuta ma allo stesso tempo appoggiata e ammirata dalla popolazione, che in questa forma di lotta vedeva l'unica possibile protezione contro lo strapotere economico e politico dei latifondisti. Si tratta di banditismo, è vero, ma con una propria 'carta di identità' che lo colloca in un contesto storico, sociale, geografico, culturale ben preciso; il termine *cangaceiros* richiama alla mente la realtà di tutto un mondo. Il tradurre direttamente e, direi, con traducenti generici ciò che generico non è, stupisce per Bizzarri, che, come ho già detto, coglie le differenze e fornisce una spiegazione al lettore. Lascia però, forse, ancora più perplessi nel caso di Ciacchi, che conosce e si è occupato anche di *Literatura de Cordel*, nella quale *retirantes* e *cangaceiros* sono presenze dominanti e che conserva magistralmente l'aggettivo *seco* nella traduzione del titolo del romanzo, oltre a mettere a disposizione del lettore una presentazione tanto attenta ed esaustiva. Per Puccini invece si può parlare di coerenza nel tagliare elementi culturali specifici, come accade con "*as lições de capoeira*", che diventano "le lezioni di lotta"⁶¹⁷, o con parti relative al *candomblé*, per esempio. *Seca, retirante, cangaceiro*, nella semplice sequenza di nomi c'è

⁶¹⁵ Da conversazione con Andrea Ciacchi.

⁶¹⁶ *Cangaceiro: sm. I. Bras. Bandido do sertão nordestino; designação dada esp. aos membros de grupos armados que percorriam o sertão do Nordeste brasileiro, acampando e fazendo incursões a cidades e fazendas, e que atuaram mais intensamente no início do séc. XX, até 1938.* Disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 16 aprile 2018.

⁶¹⁷ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 29; AMADO, J., *I Banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 14.

già dentro gran parte del Nordest, sicuramente più quello di Ramos che quello di Lins do Rego o di Amado. È però vero che entrambe le traduzioni di *Vidas secas*, grazie ai paratesti di cui ho già parlato, situano in modo molto preciso il romanzo di Ramos e quindi la traduzione diretta di questi termini non impedisce che il lettore possa cogliere le caratteristiche specifiche di questa letteratura.

È interessante riflettere sulla traduzione di *Sem-Pernas* con Sciancato (di Puccini), definizione ben più cruda di quanto non sia Gamba-Zoppa (di Grechi), dal momento che il nome usato in portoghese fa riferimento alla mancanza delle gambe, situazione critica, richiamata con efficacia dalla valenza peggiorativa di Sciancato, appunto. In entrambi i casi il traduttore non è completamente adeguato, ma rende l'idea e soprattutto l'immagine che conta: il ragazzo ha difficoltà di deambulazione dovuta a un difetto a una gamba, dal quale trae vantaggio per compiere furti. In una realtà come quella in cui vivono questi ragazzi un simile difetto fisico può compromettere la possibilità di sopravvivenza, ma nel caso del personaggio di Amado la disabilità viene trasformata in strumento da usare, con furbizia e cinismo (se ne serve per abbindolare persone, principalmente donne, benestanti, farsi accogliere in casa e derubarle poi con l'aiuto della banda) per procurarsi di che vivere, appunto. Un modo di pensare e di agire che non ci si aspetta da un ragazzino, che cerca così, in realtà, vendetta per i soprusi fisici e psicologici subiti una notte in prigione da parte di soldati ubriachi, determinazione messa però in crisi in un momento di debolezza in cui il personaggio, cedendo al bisogno di affetto che lo divora, si affeziona veramente alla famiglia che dovrà, con sofferenza, derubare. I ragazzi protagonisti del romanzo non sono monoliti, presentano sfaccettature che aiutano a comprenderne la storia e le azioni, il soprannome o nome sono portatori di indicazioni importanti in tal senso, informazioni che rimandano al mondo culturale cui essi appartengono e, come in questo caso, alla loro storia, cui non è possibile applicare un metro di valutazione manicheo: non è tutto bene o tutto male, esistono *nuances*. La scelta di un nome rivela il rapporto che chi lo porta ha con il mondo, è di più facile comprensione se inquadrato nel più generale contesto in cui il nominato opera; in questo caso nel nome del ragazzo Amado presenta un aspetto della realtà che genera i capitani della spiaggia, la necessità di fare di un grave difetto fisico uno strumento di sopravvivenza e al tempo stesso di rivolta, di vendetta. Anche quelli che non sembrano avere specifici riferimenti culturali, come *Sem Pernas*, meritano una riflessione perché si riferiscono, comunque, a uno specifico modo di denominare gli

appartenenti di un gruppo, attingendo a riferimenti, metafore, che fanno parte di una lingua usata in una certa cultura, perché

[i]n ogni lingua l'antroponimia si è sviluppata e si sviluppa a modo suo: pur rispondendo a un principio semiotico universale, il sistema antroponimico segue regole pragmatiche completamente diverse in base alla linguocultura. Il codice antroponimico rappresenta un mezzo per identificare e categorizzare le persone, ma non solo. Infatti, riassume in sé non solo informazioni sulla persona nominata, ma anche su chi la nomina e sui rapporti che intercorrono tra i due. Inoltre, le informazioni contenute nella forma antroponimica utilizzata possono riguardare anche i rapporti tra colui che nomina, colui che viene nominato e una terza persona.⁶¹⁸

In effetti il nome o soprannome dei capitani può avere valenze diverse a seconda del rapporto esistente tra chi nomina e chi è nominato, sono i ragazzi stessi a 'chiamarsi', quelli in grado di cogliere quale sia il tratto più caratteristico dei propri compagni, tratto che lo individuerà e determinerà all'interno del gruppo e, nel farlo, seguiranno riferimenti, immagini, situazioni che appartengono alla propria "linguocultura". Un esempio interessante per quanto riguarda il discorso delle relazioni interpersonali che possono essere insite nel modo in cui si nomina è rappresentato da *Don'Aninha*. Puccini ricorre, in generale, per quanto riguarda i nomi propri, alla trascrizione interfonetica, se il nome è diffuso in italiano⁶¹⁹, *Don'Aninha, mãe-de-santo* (madre-di-santo, sacerdotessa) del *candomblé*, diventa quindi Donna Anna, mantenendo l'appellativo onorifico 'Donna' ma perdendo il diminutivo. Il diminutivo non sembra alludere "in modo *realistico* alla 'piccolezza' del referente", ma connotare "in modo affettivo" il rapporto tra gli interlocutori⁶²⁰, fatto di rispetto, fiducia e affetto, che i personaggi del romanzo dimostrano nei confronti

⁶¹⁸ SALMON, L. "L'antroponimia russa. Semiotica, pragmatica, traduzione (I)", in *QUADERNI DI SEMANTICA*/ a. XXIV, n. 2, dicembre 2003, pp. 287-288.

⁶¹⁹ Come nel caso di *Estevão* che diventa Stefano e *Margarida* che è Margherita, non lo fa nel caso di *João de Adão* e in un altro, quello di padre José Pedro, il prete che cerca sempre di accorrere in aiuto dei capitani della spiaggia.

⁶²⁰ SALMON, L., "L'antroponimia russa. Semiotica, pragmatica, traduzione (I)", op. cit., 2003, p. 296. Salmon fa riferimento ai diminutivi in russo, ma ritengo di poter estendere la sua interpretazione anche al portoghese.

della donna; si creerebbe quindi quello che Laura Salmon definisce “una lacuna semiotica”⁶²¹. In *Don’Aninha* è racchiuso il rispetto nei confronti della madre-di-santo dato dall’appellativo onorifico brasiliano ‘*Dona*’ unito, però, all’affetto indicato dal diminutivo, è un nome che connota il rapporto esistente “tra colui che nomina, colui che viene nominato e una terza persona”. Nel caso di Grechi, in sostanza, si evidenzia una maggiore coerenza dal punto di vista delle scelte, dal momento che la traduttrice tende a lasciare, in generale, nella forma originaria nomi che non siano portatori di significati particolari ai fini della descrizione di chi li porta, come si può vedere dalla tabella, facendo, comunque, secondo Salmon, una traduzione:

[n]on tradurre un NP, sia o meno una scelta consapevole, da un punto di vista semiotico equivale sempre e comunque ad una traduzione: si tratta infatti dell’introduzione arbitraria di un elemento del codice lingua 1 (L1) in un testo ricodificato in lingua 2 (L2)⁶²².

Don’Aninha è realmente esistita (Eugênia Anna Santos, Mãe Aninha) ed è una delle più importanti *mães-de-santo* di Salvador, dove fondò il Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá nel 1910, si tratta quindi di un nome consacrato nella tradizione religiosa di Salvador, nel tradurlo va perduto il riferimento culturale che potrebbe essere mantenuto se si lasciasse il nome in portoghese accompagnato, eventualmente, da una nota esplicativa che fornisca alcune semplici informazioni sulla figura della *mãe-de-santo* all’interno della religione non del tutto sincretica⁶²³ del *candomblé*⁶²⁴. Al di là del diminutivo infatti, è importante segnalare che “la madre-di-santo del terreiro da Cruz de Opô Afonjá”, con nota

⁶²¹ SALMON, L., “L’antroponimia russa. Semiotica, pragmatica, traduzione (I)”, op. cit., 2003, p. 295.

⁶²² SALMON, KOVARSKI, L., “Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia”, op. cit., 1997, p. 70.

⁶²³ È noto dai testi degli studiosi che, inizialmente, le figure dei santi coprivano le divinità africane. In tempi più recenti a Salvador è stato firmato dai principali *leader* religiosi afro un manifesto contro il sincretismo.

⁶²⁴ Anche nel caso di un’altra *mãe-de-santo* molto famosa a Salvador si trova un diminutivo: Mãe Menininha do Gantois, ancora più intraducibile, dal momento che non si tratta del diminutivo del nome, visto che si chiamava Maria Escolástica. Per la sua morte, per il suo funerale, ci sono stati tre giorni di lutto a Bahia. Da conversazione con la Prof.ssa Faldini.

esplicativa per entrambi i termini di Grechi, è “Donna Anna che è un’indovina” di Puccini⁶²⁵, definizione seriamente riduttiva del personaggio e del suo ruolo a livello religioso e culturale. Nella traduzione pubblicata su *Vie Nuove* e anche nel libro, Puccini, a un certo punto, traduce inoltre il portoghese “*mãe Don’Aninha*” con “madre Anna” e Grechi con “madre Aninha”⁶²⁶, scelta che sortisce un effetto ingannevole, in quanto “madre” in italiano si usa, normalmente, per le religiose cattoliche, suore e simili. Nella traduzione di Puccini c’è, d’altra parte, coerenza nell’eliminare gran parte di quello che concerne l’elemento religioso, il *candomblé*, è uno dei tagli più evidenti praticati sul testo dal traduttore; il testo in italiano viene così mutilato di una parte che ha un peso molto importante per quella che è l’immagine culturale della letteratura amadiana, che è sincretica da diversi punti di vista: linguistico, religioso, culturale. I ‘buchi’, non percepibili da un lettore italiano che non abbia accesso al testo in portoghese, rendono omogenea una letteratura che è in realtà frutto di meticcio e contaminazione. La traduzione di Puccini è stata fatta in un momento in cui non sarebbe stato facile pubblicare un romanzo contenente numerosi e significativi riferimenti a una religione sincretica, sono anni in cui la DC è al governo e le stesse case editrici probabilmente devono fare i conti con una censura severa che mal avrebbe tollerato il *candomblé*, di qui la significativa riduzione. Probabilmente si deve a questo anche l’inserimento dell’unica nota presente ne *I banditi del porto*, dedicata alla *macumba*, della quale parlerò nuovamente nel prossimo capitolo, dedicato ai giornali, nel secondo paragrafo (4.2).

La sola a non avere un nome che serve a indicare una qualche caratteristica, è l’unica ragazza di questo nucleo-protagonista del romanzo: Dora. È il diverso che preoccupa (all’inizio c’è diffidenza nei confronti della possibilità che entri a far parte in modo definitivo del gruppo) ma che contemporaneamente attrae in quanto rappresenta quello che manca ai capitani e che essi desiderano: il femminile in tutte le sue forme; Dora diventa infatti madre, sorella, amante. Forse proprio per

⁶²⁵ “*Don’Aninha, a mãe do terreiro da Cruz de Opô Afonjá*”. AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 86; *Vie Nuove*, anno III, n. 48, 05 dicembre 1948, p. 19 (senza articolo indeterminativo); AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 15; AMADO, J., *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 35.

⁶²⁶ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 86; *Vie Nuove*, anno IV, n. 3, 16 gennaio 1949, p. 19; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 78; AMADO, J., *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 101. Nel caso di Grechi, forse, l’effetto può essere mitigato dalla presenza della nota che spiega chi sia Don’Aninha.

questo non c'è bisogno di un soprannome (o nome) che ne specifichi il ruolo all'interno della banda. Il nome basta a differenziarla dai ragazzi, femminile *versus* maschile, non è necessario integrarla sulla base di una caratteristica specifica e, dal momento che il nome è femminile in entrambe le lingue, rimane la forma presente nel testo in portoghese⁶²⁷.

Tra i nomi degli altri personaggi, interni o esterni al gruppo dei capitani, ce ne sono due che attirano in modo particolare l'attenzione: *Caboclo Raimundo* e *Chico Banha*. Il termine più interessante dal punto di vista culturale è *Caboclo*, che, in Brasile, si usa per definire chi è meticcio, nato da un matrimonio misto, da madre indigena e padre bianco. In realtà Amado lo chiama "*Raimundo, o Caboclo*" ma anche "*o caboclo Raimundo*", utilizzando la prima volta il sostantivo che diventa nome proprio e la seconda l'aggettivo che definisce Raimundo dal punto di vista etnico-culturale, fornendo inoltre nel testo stesso, tramite un'apposizione, una spiegazione del termine: "*o Caboclo, mulato avermelhado e forte*"⁶²⁸. Il meticcio è un elemento fondamentale della società e della cultura baiana e, probabilmente, Amado lo sottolinea per far vedere che questo gruppo di ragazzi è estremamente vario, dal punto di vista etnico (*Volta-Seca* è figlio di arabi che vengono dalle terre aride del Nordest), come si legge nel romanzo: "*aqueles meninos, moleques de todas as cores e de idades as mais variadas, desde os nove aos dezesseis anos*"⁶²⁹. Il termine *caboclo* fa inoltre riferimento al colore della pelle, quindi ancora una volta nel nome è insito un richiamo a una caratteristica fisica. Puccini inserisce nella traduzione esplicitamente questa varietà: "quei ragazzi, negri, bianchi e mulatti, monellacci di tutti i colori e di tutte le età, dai nove ai sedici anni [...]"⁶³⁰ e, forse per questo, lascia nel resto del romanzo solo il nome Raimundo, mentre Grechi è più vicina al testo in portoghese "quei ragazzini, monelli di vario colore e delle più svariate età, dai nove ai sedici anni [...]"⁶³¹ e conserva in seguito "Caboclo". Grechi conserva il nome-soprannome del ragazzo in portoghese, cosa che necessiterebbe di una nota esplicativa, eliminarlo lasciando solo il nome Raimundo, come fa

⁶²⁷ È un personaggio positivo, forse si potrebbe pensare al fatto che, nel suo nome, sia presente l'idea dell'oro, ma, a livello di traduzione, non rappresenta un problema e non aggiunge nulla di significativo alla riflessione che sto facendo.

⁶²⁸ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 26. "[...] il Caboclo, un mulatto rosso in faccia e forte", AMADO, J., op. cit., 2007, p. 31; "Raimundo, un mulatto rosso in faccia e molto robusto" AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 10.

⁶²⁹ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 26.

⁶³⁰ AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 9.

⁶³¹ AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 30.

Puccini, significa eliminare un elemento importante, un vero e proprio tratto etnoculturale, conservato però nell'enumerazione dei "colori" dei ragazzi. Bizzarri e Ciacchi fanno una scelta che, di fatto, risulta essere identica a quella di Puccini, traducendo direttamente il termine: "[...] *Sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas*" diventa "[...] Vittoria avrebbe provocato l'invidia delle altre contadine"⁶³². Tabucchi, consapevole dell'importanza di questo termine, gli dedica uno spazio nel glossario de *Il treno di Recife*, spiegandolo così: "meticcio o mulatto dai capelli lisci, figlio di madre indigena e di padre bianco. In senso lato, ogni uomo di colore, senza essere negro"⁶³³. Diversi colori di capelli, di pelle, diverse provenienze geografico-culturali: Amado ha sempre sottolineato il meticcio culturale che caratterizza Bahia e che egli vede come la maggiore ricchezza di questa società, sia nelle sue opere che nelle molte interviste rilasciate⁶³⁴. Questi tratti etno-culturali, come gli odori, i colori, disegnano un quadro di questa letteratura che, in una traduzione che ne è priva, perde vivacità.

⁶³² RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 16; RAMOS, G., *Siccià*, op. cit., 1963, p. 48; RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 19. Quando le versioni di Bizzarri e Ciacchi coincidono, riporto quella di Bizzarri, che propone nomi diversi e conserva i termini in portoghese senza scriverli in corsivo.

⁶³³ LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 423.

⁶³⁴ Si vedano, per esempio: RAILLARD, A. *Conversando com Jorge Amado. Rio de Janeiro: Record*, op. cit., 1990, AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, op. cit., 2011, oltre ai numerosi articoli (normalmente interviste) presenti nei due quotidiani analizzati, *L'Unità* e *La Stampa*. Il dizionario fornisce questa spiegazione del termine *caboclo*: "sm. 1. *Mulato de pele acobreada e cabelos lisos*; [...] 2. *Mestiço de branco com índio*; [...] 3. *Pessoa do campo, de modos simples e rústicos*; [...] 5. *Designação dada a descendentes de índios, por vezes miscigenados, e que vivem relativamente isolados, de modo rústico, nem sempre com identidade étnica*, [...] 7. *Rel. Nome genérico dos espíritos de ancestrais indígenas brasileiros, nas religiões ou seitas afro-brasileiras*; a. 8. *De ou próprio de caboclo (vida cabocla)* 9. *Da cor de caboclo*; [...] ("sm. 1. Mulatto dalla pelle color rame e i capelli lisci; [...] 2. Meticcio di bianco con indio; [...] 3. Persona di campagna, di modi semplici e rustici; [...] 5. Definizione data a discendenti di indios, a volte frutto di unioni di diverse etnie e che vivono relativamente isolati, in modo rustico, non sempre con un'identità etnica, [...] 7. Rel. Nome generico degli spiriti di antenati indigeni brasiliani, nelle religioni o sette afro-brasiliane; agg. 8. Relativo a, proprio di *caboclo* (vita *cabocla*) 9. Del colore del caboclo; [...]"). Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 27 ottobre 2017.

Quanto a *Chico Banha*, il primo nome è un diminutivo per il quale forse sarebbe stato possibile trovare una corrispondenza (Cesco?), il secondo significa lardo, strutto, ma anche il grasso che si accumula in alcune parti del corpo dell'uomo e della donna. Si tratta di un termine che, di primo acchito, si potrebbe accostare a pinguedine, appunto, ma, in realtà, del personaggio che lo porta sappiamo soltanto che ha ricevuto una rasoiata da *Pirulito* perché torturava un gatto avventuratosi nell'arenile a caccia di topi. In questo caso, forse, il nomignolo è da intendersi come un dispregiativo, che potrebbe assomigliare a 'maiale', ma indicativo del sadismo del ragazzo, contrario a quello che potremmo definire il 'codice' da rispettare all'interno del gruppo dei capitani che, per questa infrazione, lo estromettono, non riferito all'aspetto fisico; questa cosa non viene passata al lettore italiano in nessuna delle due traduzioni. I capitani hanno, di fatto, regole di comportamento che devono essere rispettate da chi fa parte del gruppo, basti vedere quelle che riguardano il divieto di derubarsi l'un l'altro o la sessualità, per cui deve essere allontanato l'omosessuale passivo⁶³⁵; si tratta di elementi importanti, capaci di far entrare il lettore più in profondità nel tipo di società che gli si presenta nel romanzo.

Altri casi interessanti sono quelli di *Zé Fuinha* e *João de Adão*. Il primo è il nome di un bambino di sei anni, tradotto da Puccini con *Zé Faina* e lasciato in portoghese da Grechi. Il riferimento all'animale è importante, dal momento che viene usato in entrambe le lingue in senso figurato, anche se non lo stesso. In portoghese è associato a una persona

⁶³⁵ “*O Sem-Pernas pensou que ele ia esconder qualquer coisa que furtara e não queria mostrar aos companheiros. E aquilo era um crime contra as leis do bando.*”; “*E ficou atento para expulsar o passivo do grupo, pois uma das leis do grupo era que não admitiriam pederastas passivos*” AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, pp. 42 e 43. “Pensò, subito, che il negretto andasse a nascondere qualcosa che aveva rubato e che non voleva far vedere ai compagni. E questa era una grossa infrazione alle leggi della Banda”; “Stette all’erta per rendersi conto bene della cosa e per cacciare poi dalla Banda chi dei due fosse il passivo, in quanto la legge della Banda non tollerava pederasti passivi”, AMADO, J. *I Banditi del porto*, op. cit., 1952, pp. 33 e 34. “Il Gamba-Zoppa pensò dapprima che volesse nascondere qualcosa che aveva rubato e non voleva mostrare ai compagni. E quella era un’infrazione grave alle leggi della banda”; “Si fece attento, per poter espellere dal gruppo il passivo, poiché una delle leggi della banda era che non si ammettevano pederasti passivi”, AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, pp. 49 e 50.

magra, avara e pettegola⁶³⁶, mentre in italiano rimanda a una caratteristica ben precisa, la furbizia, basti pensare al modo di dire “astuto come una faina”⁶³⁷. Un altro nome parlante, che forse fornisce informazioni sulla personalità di questo bambino o, almeno, sul ruolo che potrebbe ricoprire all’interno della banda, solo che il riferimento culturale è completamente diverso, elemento questo che contribuisce a creare un’immagine del personaggio in italiano che non corrisponde a quella in portoghese. Il fatto che Grechi non traduca il nome è strano, perché in altri casi, come si è visto, dimostra attenzione particolare a che non si perda questo tipo di informazione, probabilmente la scelta è legata proprio a questa mancanza di possibilità di condivisione di un riferimento culturale. A mio avviso è comunque più condivisibile la scelta di Puccini, che consiste in una sorta di adattamento che mantiene però l’immagine dell’animale, scelta che permette di non perdere il valore evocativo legato all’uso di un simile soprannome. L’associazione del nome dell’animale al nome proprio arricchisce quest’ultimo di un significato altro ed è chiaro che Puccini debba mantenere il senso figurato che questa associazione ha in italiano, l’alternativa sarebbe scegliere un altro animale per cercare di rimanere più vicino alle qualità che, nella cultura brasiliana, sono assimilate alla faina.

Il secondo nome, *João de Adão*, rimane come in portoghese in Grechi e presenta un’alterazione ortografica in Puccini, cosa difficile da comprendere a meno di ipotizzare un semplice errore, o refuso. Il nome è formato da due nomi importanti dal punto di vista religioso: Giovanni e Adamo, la traduzione in italiano sarebbe quindi “Giovanni - di - Adamo”, patronimico che, per i traduttori, non sembra importante conservare.

Un altro termine importante è il *Gringo*, tradotto da Puccini con un traduttore adeguato, lo Straniero⁶³⁸, ma che perde un po’ delle sue caratteristiche, come quella di appartenere a un registro orale, molto popolare (in portoghese esiste anche *estrangeiro*), e lasciato invariato da

⁶³⁶ *Fuinha*: “2. Fig. Pessoa de cara magra e estreita 3. Pop. Pessoa bisbilhoteira; MEXERIQUEIRO 4. Pej. Indivíduo sovina, avaro”. Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 27 ottobre 2017.

⁶³⁷ Che la Treccani spiega nel seguente modo: “Astuto come una faina. La furbizia delle faine (Martes foina), molto simili alle martore (Martes martes), è un attributo derivante dalla grande versatilità che esse dimostrano nella caccia”. Disponibile in www.treccani.it, accesso effettuato il 27 ottobre 2017.

⁶³⁸ *Gringo*: “sm. 1. Bras. Pej. Pop. Pessoa estrangeira [...] 2. Bras. N.E. Pop. Mercador ambulante estrangeiro [...]” (“s. m. 1. Bras. Pegg. Pop. Persona straniera [...] 2. Bras. N.E. Pop. Venditore ambulante straniero [...]). Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 06 novembre 2017.

Grechi, che, come nel caso del termine *caboclo* mantiene l'originale che però, senza informazioni valide, può confondere il lettore italiano. In casi come questi vi è la perdita di tutta la rete di associazioni e sfumature di cui i nomi sono portatori, che un lettore brasiliano coglie sicuramente nel leggerli, anche incoscientemente, ma che rimangono preclusi a un lettore italiano o, peggio, possono scatenare in quest'ultimo una serie di connessioni che lo portano molto distante. "Gringo" non è infatti un termine 'innocuo' culturalmente parlando in Italia, evoca diverse associazioni. Ce ne sono due importanti, quella che porta inevitabilmente a pensare al personaggio dei film di Sergio Leone, almeno del primo: *Per un pugno di dollari*, del 1964, in cui Joe, il *gringo*, è Clint Eastwood e quella con la pubblicità per Carosello della carne Montana, che al film e, più in generale, al successo degli spaghetti *western*, si rifà, proponendo un Gringo con *poncho* e sigaro in bocca, la bella Dolly e un cattivo da sconfiggere: Black Jack. Tutte le vicende sono narrate in rima, c'è un inizio ricorrente: "[q]uassù nel Montana tra mandrie e cowboy / c'è sempre qualcuno di troppo tra noi" e una conclusione che gioca, ancora una volta, con il cinema: "E' mezzogiorno, mezzogiorno di cuoco", richiamando *Mezzogiorno di fuoco*, film western di Fred Zinnemann del 1952. Durante tutto l'episodio è ripetuto, quasi ossessivamente, "Gringo", che appare in forma scritta sul teleschermo ed è accompagnato da un sottofondo musicale piuttosto efficace. La pubblicità televisiva per Carosello va in onda dal 1966 al 1979 e torna sotto forma di *spot* televisivo dal 1993 al 1995, Emanuele Pirella dice di "aver subito compreso l'enorme patrimonio comunicativo accumulato da Montana soprattutto negli anni di Carosello"⁶³⁹, di seguito alcune immagini⁶⁴⁰:

⁶³⁹ Il compito di rilanciare il prodotto viene affidato all'agenzia Pirella Gottsche Lowe, che realizza un nuovo spot dedicato a "Il ritorno di Gringo". Disponibile in <http://www.montanafood.it/gringo/>, accesso effettuato il 06 agosto 2018.

⁶⁴⁰ Le immagini contenute nella tabella sono disponibili in: [http://www.mondocarosello.com/wordpress/carne-montana](http://www.mondocarosello.com/wordpress/carne-montana;);
<http://www.animamia.net/il-gringo-dei-caroselli-della-carne-montana>;
<http://www.montanafood.it/gringo>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.



Immagine 41: Gringo Montana

La pubblicità e il personaggio chiave tornano più volte, fino all'ultima versione del 2014, ma a partire dal 1996 si tratta di un Gringo reinterpretato in chiave moderna. Grechi traduce *Capitães da areia* nel 1988, quando entrambi i Gringo sono decisamente noti; quello di Sergio Leone rimanda a San Miguel, una cittadina al confine tra il Messico e gli Stati Uniti in cui, un giorno, il pistolero solitario fa la sua comparsa, quello del Carosello al Montana, al *West* e ai nativi indiani. Lasciare Gringo nel testo senza spiegare può significare portare il lettore italiano in una direzione altra, lontana dalla Bahia dei capitani della spiaggia, dal punto di vista dell'immaginario. Tutto questo peggiora ulteriormente se si pensa che sono gli anni del *Cacao Meraviglioso*, di cui ho già detto, che va a unirsi a un'altra icona generata da Carosello: Carmensita, protagonista della pubblicità televisiva animata che reclamazza il Caffè Paulista Lavazza, andata in onda fino al 1973 (anche se, nel 2005, Caballero e Carmencita sono tornati sullo schermo per una miniserie TV su Italia 1)⁶⁴¹. Carmencita è una dolce figura di donna messicana, il Caballero ne condivide la nazionalità, come dimostra il *sombrero* che ha sempre in testa. L'altro capo d'abbigliamento che gli viene disegnato addosso sulle confezioni di caffè, il *poncho*, indossato anche da Gringo e che i film del genere spaghetti *western* hanno, appunto, reso popolare presso il pubblico occidentale, è invece uno degli indumenti tradizionali di un'area geografica più ampia, quella dell'America latina. A tale ambito rimanda anche la *pampa*, in cui si muove il pistolero alla ricerca di Carmencita, come si evince dall'inizio: “nella pampa sconfinata”, sempre

⁶⁴¹ Pubblicità creata dal pubblicitario Armando Testa nel 1965. Disponibile in <http://curiosando708090.altervista.org/caffe-paulista/>, accesso effettuato il 06 agosto 2018.

uguale, degli episodi che ne narrano le vicende⁶⁴². I riferimenti visivi della pubblicità animata sono di area latino-americana, quelli del prodotto riportano in Brasile, come si può notare dalle immagini seguenti⁶⁴³:



Immagine 42: Carmencita e Caballero

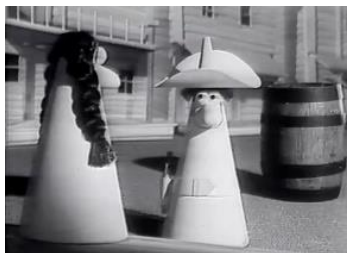


Immagine 43: Carmencita e Caballero



Immagine 44: Carmencita e Caballero



Immagine 45: Caffè Paulista Lavazza

⁶⁴² Pampa: s. f., ispanoamer. [voce di origine quechua] (pl. pampas). – Pianura priva di boschi dell'America merid., e in partic. dell'Argentina. Disponibile in www.treccani.it, accesso effettuato il 06 agosto 2018.

⁶⁴³ Le immagini contenute nella tabella sono disponibili in: <https://www.parmareport.it/photogallery/le-bellezze-dello-csac/10-media-armando-testa-maquette-per-carmencita-e-caballero-lavazza-1964>; <http://curiosando708090.altervista.org/caffe-paulista>; <http://parliamoitaliano.altervista.org/caffe-paulista>; <https://www.packagingobserver.com/quando-il-prodotto-e-packaging-lavazza>; <https://www.pinterest.it/jenchibi/armando-testa>; https://digilander.libero.it/sitographics/imagini_testa.html. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.



Immagine 46: Caffè Paulista Lavazza



Immagine 47: Caballero

Il *set* di alcuni degli episodi rimanda direttamente al *West* o al Messico, mentre l'immagine dell'uomo baffuto sulle confezioni indossa un cappello che può essere quello dei coltivatori di caffè brasiliani, specialmente se associato alle scritte sul barattolo, che non lasciano dubbi: "caffè dello Stato di San Paolo [...]". L'immagine forse più sincretica dal punto di vista culturale è quella che presenta un Caballero con cappello da *coronel*, *poncho* latino-americano che in basso, nel riquadro, accanto al barattolo, presenta una scritta molto interessante dal punto di vista linguistico, è l'immagine in cui il Caballero si trasforma alla fine dell'episodio, quando svela la propria identità diventando Paulista⁶⁴⁴:



CAROSSELLO,
Caballero e Carmencita

Caballero
Bambina, sei già mia. Chiudi il gas e vieni via.

Carmencita
Pazzo! L'uomo che amo è un uomo molto in vista. E' forte, è bruno e ha il baffo che conquista.

Caballero
Bambina, quell'uom son mi... Oh yeh yeh yeh yeh yeh, oh yeh!

Carmencita
Paulista! Amore mio ...

Coro
caffè caffè, caffè Paulista"

Immagine 48: sincretismo culturale Caffè Paulista Lavazza: *set* messicano, Caballero e dialogo finale pubblicità

⁶⁴⁴ Le immagini contenute nella tabella sono disponibili in: memorysubmarine.blogspot.com/2010/08/1962-pubblicita-lavazza-cafe-paulista_13.html; <https://www.slideshare.net/Monitorita/la-pubblicit-in-italia-carosello>; <http://www.mondocarosello.com/wordpress/caballero-misterioso-lavazza>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

La scritta dice: “El caffè Paulista viene di S. Paulo / el caffè Paulista viene do Brasil, / che profumo amigos / el caffè Paulista / che fragranza amigos / el caffè Paulista”. La lingua utilizzata è un miscuglio di spagnolo: “el” caffè, portoghese: “do” Brasil e italiano, con “amigos” e “caffè” che hanno grafia identica sia in spagnolo che in portoghese, a parte l’accento sbagliato, che rimane quello italiano, quindi grave, quando dovrebbe essere acuto; lo spagnolo compare anche nel dialogo che conclude tutti gli episodi della pubblicità di Carosello, formula fissa che riporta il pronome personale “mi” (“quell’uom son mi”)⁶⁴⁵.

Carmencita è talmente famosa e conosciuta sia da adulti che da bambini, che dal suo personaggio è poi stata disegnata un’omonima caffettiera. Esiste un immaginario piuttosto confuso, che non distingue più di tanto quando si tratta di presentare il Brasile o farvi riferimento. Lo dimostrano due semplici nomi, quelli dei due *testimonial* del caffè brasiliano, che hanno nomi inequivocabilmente spagnoli: Carmensita e il Caballero Misterioso, ma che si possono trovare anche in luoghi che assomigliano pericolosamente al *Far West*. Esiste questo Brasile che produce il caffè Paulista? Dove si trova? Che lingua parla?

Tornando al nome del personaggio di Amado, lasciando Gringo si mantiene l’idea dello straniero, anche perché lo si dice esplicitamente: “[f]iglio di arabi, parlava con una pronunzia strana [...]. A loro piaceva avere nel gruppo uno straniero o quasi straniero”⁶⁴⁶, ma si evocano, nel pubblico italiano, immagini che possono confondere e portare lontano dai *Capitani della spiaggia*.

Anche per quanto concerne il romanzo di Ramos Vidas Secas la traduzione dei nomi propri presenta interessanti spunti di riflessione:

Tabella 7: antroponimi in *Vidas secas*, *Siccità* e *Vite secche*

TITOLO		
Testo di partenza	Traduzione Bizzarri	Traduzione Ciacchi
<i>Vidas Secas</i> (1938)	<i>Siccità</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
NOMI		
Componenti della famiglia		
<i>Fabiano</i>	Fabiano	Fabiano
<i>Sinha Vitória</i>	Vittoria	Vitória
<i>O menino mais novo</i>	Il figlio minore	Il figlio minore
<i>O menino mais velho</i>	Il figlio maggiore	Il figlio maggiore

⁶⁴⁵ Esiste una sorta di contenitore che si chiama America Latina che, in un certo momento, sembra accomunare, dal punto di vista culturale, tutti i paesi del centro e sud dell’America, ne parlerò nel capitolo 4.

⁶⁴⁶ AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 133.

<i>Baleia</i>	Baleia	Baleia
<i>Louro</i>	Il pappagallo	Il pappagallo
Altri personaggi		
<i>Seu Tomás</i>	Sor Tommaso	Seu Tomás
<i>O fazendeiro</i>	il fazendeiro	il <i>fazendeiro</i>
<i>Seu Inácio</i>	Sor Ignazio	Seu Inácio
<i>Sinha Rita louceira</i>	Sora Rita che vendeva stoviglie / Sora Rita delle stoviglie	Sinha Rita che vendeva stoviglie / Sinha Rita delle stoviglie
<i>Sinha Terta</i>	(la) vecchia Terta	(la) vecchia Terta
<i>Amo / Patrão</i>	padrone	padrone

La preoccupazione di Bizzarri per la traduzione dei nomi, oltre che nella traduzione di *Vidas Secas*, si vede anche in una lettera inviata a Guimarães Rosa, di cui sta traducendo *Grande sertão*:

[v]orrei conoscere la sua opinione e ricevere un suo consiglio per quanto riguarda i nomi di località, persone e soprannomi. Alcuni li sto lasciando nella lingua originale, altri li sto traducendo o sto usando un corrispondente italiano; seguo un criterio esclusivamente personale, arbitrario e fonico⁶⁴⁷.

I nomi, nel romanzo di Ramos, svolgono un ruolo importante, rappresentano di per sé una chiave di lettura e forniscono indicazioni preziose sul mondo di cui si narra. Rimanendo nell'ambito della famiglia, salta subito all'occhio come i genitori e la cagnetta abbiano un nome, mentre i due figli siano indicati genericamente come "il figlio minore" e "il figlio maggiore". Bisogna segnalare che qui ci si trova di fronte a un'assenza onomastica: di fatto i figli non hanno un nome; d'altro canto *Vidas Secas* è un'opera 'piena di assenza', di acqua, di nomi, di cognomi, di parole, di mezzi, di denaro, di rispetto, di giustizia. Tale mancanza di nomi può essere il mezzo usato dall'autore per indicare l'asprezza e la durezza che permeano l'universo che sta narrando; la paura che i bambini

⁶⁴⁷ "Gostaria de ter sua opinião e conselho a respeito dos nomes de localidades, pessoas e dos apelidos. Estou deixando alguns na língua original, e traduzindo outros ou usando o correspondente italiano, com critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico". GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 36. La traduzione di *Grande sertão* è del 1970.

non sopravvivessero alla fame e alla povertà di questi luoghi, del *sertão* brasiliano, faceva sì che numerose famiglie semplicemente non dessero un nome ai propri figli⁶⁴⁸. Il fatto di non attribuire un nome ai bambini può, però, anche essere visto in altro modo: non hanno un nome che li differenzi da altri bambini perché rappresentano tutti i bambini brasiliani (o almeno del Nordest) vittime della siccità e del rifiuto, dell'abbandono da parte della società e del potere pubblico; come dice Barreto “[i] figli – minore e maggiore – portano su di sé anche, nella mancanza di nomi propri, una forza semantica legata all’annullamento in campo sociale [...]”⁶⁴⁹. L’impatto di questo fatto tanto crudele è amplificato dalla figura della cagnolina, di cui ho già detto, che, invece, ha un nome, anche se di un altro animale: Balena, dal momento che mostra un mondo in cui vi è una zoomorfizzazione degli uomini e un’antropomorfizzazione degli animali. I personaggi umani, infatti, e Fabiano ne è il miglior esempio, quasi non parlano (le frasi sono come “grugnite” e noi sappiamo cosa pensano grazie al narratore), i bambini non hanno un nome che li identifichi come individui e come facenti parte di una famiglia, di un mondo, non vengono neanche indicati da un numero, si assiste a una totale spersonalizzazione, elemento perfettamente conservato nella traduzione. La cagnolina, al contrario, prova le stesse sensazioni degli esseri umani: paura, angoscia, fame, sogna un mondo pieno di piccoli animali da mangiare e ha un nome che la differenzia dalle altre bestie. Sente tutto questo, ma non la consapevolezza della morte dell’amico pappagallo e

⁶⁴⁸ “Ao dar nome tão grandioso à cachorra e não nomear os filhos do casal, Graciliano já indica a aspreza que percorre esse universo. Isso porque, como se sabe, o medo de que as crianças não sobrevivessem à fome e miséria do sertão brasileiro fazia com que inúmeras famílias simplesmente não dessem nome aos seus filhos” (“Attribuendo un nome così grandioso alla cagnetta e non dando nome ai figli della coppia, Graciliano indica da subito l’asprezza che pervade questo universo. Questo perché, come si sa, la paura che i bambini non sopravvivessero alla fame e alla miseria del *sertão* brasiliano faceva sì che moltissime famiglie semplicemente non dessero un nome ai propri figli”), traduzione mia. VEIGA KIFFER, A. P. “Vidas Secas – ontem e hoje”, in *JANELA de IDEIAS*, p. 1. Disponibile in http://www.lettras.puc-rio.br/unidades%26nucleos/JaneladeIdeias/biblioteca/B_Vidas_Secas.pdf, accesso effettuato il 03 giugno 2015.

⁶⁴⁹ “Os meninos – mais novo e mais velho – também carregam, na falta de nomes próprios, uma força semântica ligada à anulação no campo social [...]”. BARRETO, C. C. “Subjetividade da linguagem em *Vidas Secas*: discurso popular e identidade”, in *Discursos e Identidade Cultural*, p. 588. Disponibile in <https://educpedagogia.files.wordpress.com/2013/09/subjetividade-e-linguagem-em-vidas-secas.pdf>, accesso effettuato il 03/06/2015.

ancora meno dell'averlo mangiato: quello che distingue gli uomini dagli animali è soltanto la memoria⁶⁵⁰. Anche l'altro animale posseduto dalla famiglia e sacrificato a causa della fame, il pappagallo, ha un nome, Ramos lo chiama infatti, in diversi momenti, *papagaio* ma anche *louro*⁶⁵¹, che in portoghese (oltre a significare 'biondo'), è il nome usato in generale per i pappagalli, senza riferimento effettivo ai colori dell'animale, si tratta di un'antonomasia che, in italiano, potrebbe essere assimilabile all'uso di 'Tobi' per chiamare un cane o 'Fufi' per un gatto. Di seguito alcuni esempi⁶⁵²:

Tabella 8: *louro*

<i>Vidas secas</i>	<i>Sicci�� (1963) e Vite secche (1993)</i>
<i>[a]inda na v��spera eram seis viventes, contando com o papagaio.</i>	[i]l giorno prima erano ancora sei esseri vivi, contando il pappagallo.
<i>[d]espertara-a um grito ��spero, vira de perto a realidade e o papagaio [...]. Resolvera de supet��o aproveit��-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil.</i>	[l]'aveva riscossa un grido aspro, aveva visto da vicino la realt�� e il pappagallo [...]. Aveva deciso di colpo di utilizzarlo come alimento e si era giustificata dichiarando a se stessa che quell'uccello era muto e inutile.
<i>[o] louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra.</i>	[i]l pappagallo lanciava grida, per stimolare mandrie inesistenti, e latrava imitando la cagnetta.
<i>[n]a beira do rio haviam comido o papagaio, que n��o sabia falar. Necessidade.</i>	[i]n riva al fiume avevano mangiato il pappagallo che non sapeva parlare. Necessit��.
<i>[p]obre do papagaio. Viajara com ela, na gaiola que balan��ava em cima do ba�� de folha. Gaguejava: - "Meu louro." Era o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando Fabiano e latia como Baleia. Coitado. Sinha Vitória nem queria lemrrar-se daquilo.</i>	[p]overo pappagallo. Aveva fatto il viaggio con lei, nella gabbia che dondolava sopra il baule di lamiera. Tartagliava: «Loreto». Era tutto quello che sapeva dire. Oltre a quello, lanciava gridi al bestiame imitando Fabiano o latrava come Baleia. Poveretto. Vittoria (Vitória) non voleva neppure ricordare quella cosa.

⁶⁵⁰ Si veda VEIGA KIFFER, A. P., "Vidas Secas – ontem e hoje", op. cit., p. 2.

⁶⁵¹ *Louro*: "*louro*³ (*lou.ro*) 1. Ver *papagaio*" ("*louro*³ (*lou.ro*) 1. Vedere pappagallo"). Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 06 novembre 2017.

⁶⁵² RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 11, 11-12, 12, 36, 43, 44; RAMOS, G., *Sicci  *, op. cit., 1963, pp. 41, 42, 72, 80, 80-81, 82; RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 15, 36, 42-43, 43, 43-44.

[p]obre do louro. Na beira do rio mata-o por necessidade, para sustento da família.	[p]overo pappagallo. Sulla riva del fiume lo aveva ucciso per necessità, per sostenere la famiglia.
[m]as o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto do seu desejo.	[m]a il sogno si legava al ricordo del pappagallo, e dovette fare un grande sforzo per isolare l'oggetto del suo desiderio.

Ramos utilizza entrambe le designazioni, come si evince dagli esempi riportati in tabella, ma mi sembra che la scelta non sia dovuta esclusivamente al caso o al desiderio di evitare una ripetizione. Mi pare che “*papagaio*” sia usato in contesti in cui l’animale è visto più come alimento, di cui la famiglia ha disperato bisogno per sopravvivere; voglio dire che, quando è chiamato così, viene in parte a mancare il legame di affetto che lo rende parte del piccolo nucleo familiare di *retirantes*. Succede infatti quando viene conteggiato come uno dei sei “esseri vivi” che compongono il gruppo protagonista del romanzo, non membri della famiglia, per esempio, ma anche in seguito, quando, raccontandone la morte, Ramos mette in evidenza come Vitória lo veda improvvisamente come ciò che realmente rappresenta per loro in quell’istante: mero cibo, o, come dice Veiga Kiffer, “*corpo da fome*” (“corpo della fame”)⁶⁵³. È quasi un’illuminazione improvvisa e tragicamente nitida che le permette di vedere con gli occhi della realtà ciò che la circonda, consapevolezza che necessita però di una giustificazione che le permetta di compiere un gesto molto difficile: “[a]veva deciso di colpo di utilizzarlo come alimento e si era giustificata dichiarando a se stessa che quell’uccello era muto e inutile”. Una visione che ricorda quasi quella che porta Giacomone, profondamente provato dai morsi della fame, a vedere il vagabondo cercatore che con lui divide la baracca come un pollo nel film *La febbre dell’oro*, girato dal regista Charlie Chaplin (che interpreta anche il vagabondo) nel 1925.

La necessità che prende il sopravvento su tutto il resto nel ricordo della morte dell’animale torna in due momenti diversi: la prima volta quando Fabiano, in prigione, va con la mente al difficile viaggio per il *sertão* fatto con la famiglia e la seconda quando egli paragona Vitória che indossa le scarpe di vernice a un pappagallo. Nel primo caso si tratta del “*papagaio*”, di cui l’unica cosa che si ricordi è che “non sapeva parlare”, nel secondo ci si ricorda di lui dicendo che è morto “per sostenere la

⁶⁵³ In realtà l’autrice dell’articolo attribuisce questa definizione a tutto il gruppo. VEIGA KIFFER, A. P., “Vidas Secas – ontem e hoje”, op. cit., p. 2.

famiglia” e quindi diventa “*o louro*”, rimanendo tale anche quando si raccontano le sue abitudini che, di fatto, sono descrizioni del suo ruolo all’interno del nucleo familiare. Nelle traduzioni italiane, nei casi citati fino a ora, è sempre stato scelto il nome comune che genericamente individua questo tipo di volatili, “pappagallo”, cosa che cambia quando Vitória lo ricorda come compagno di viaggio. Dopo un primo momento, ancora direttamente legato allo spiacevole paragone fatto da Fabiano, in cui lo chiama “*papagaio*”, ricorda l’unica cosa che l’animale ripeteva tartagliando, “[*m*]eu louro”, espressione appresa presumibilmente dai padroni. L’uso dell’aggettivo possessivo, la ripetizione di quello che l’animale era solito fare e il fatto che questo ricordo sia molto doloroso per Vitória sembrano confermare che il nome *louro*, pur generico e forse per questo scritto minuscolo, sia segnale della vicinanza emotiva e affettiva dell’animale alla famiglia. Solo in questo caso Bizzarri e Ciacchi utilizzano un nome diverso, “Loreto”, che corrisponde molto bene al nome portoghese in quanto è il “nome fam. e vezzeggiativo con cui vengono spesso chiamati (per lo più come nome proprio) i pappagalli domestici”⁶⁵⁴. Nell’ultima citazione contenuta nella tabella il testo portoghese torna a parlare del “*papagaio*”, ma si tratta di un sogno, che potrebbe vedere nuovamente l’animale come fonte di cibo.

Come ho detto Bizzarri e Ciacchi scelgono, tranne che in un caso, di utilizzare il nome generico, perdendo così quelle sfumature affettive che sono presenti nel testo in portoghese in modo più frequente e, indirettamente, quell’aspetto di umanizzazione degli animali di cui ho detto. Questo rapporto con gli animali è qualcosa di specifico di questo ambiente, di questa realtà, caratterizza profondamente il romanzo e diventa quindi un elemento importante dal punto di vista della traduzione culturale. Tornando a quanto ho detto a proposito della traduzione del nome *Don’Aninha*, nel modo di chiamare questi animali è insito il rapporto che esiste tra gli interlocutori, il nome si fa elemento di interesse di una riflessione sociologica, oltre che antropologica.

Per quanto riguarda i nomi dei genitori (ma anche nel caso di Tommaso e Ignazio) Bizzarri ricorre alla trascrizione interfonetica, dal momento che i nomi sono diffusi nella lingua italiana, mentre Ciacchi lascia la forma ortografica portoghese. Quello che non sembra essere un problema, ma solo una questione di scelte merita, in realtà, attenzione,

⁶⁵⁴ Disponibile in www.treccani.it, accesso effettuato il 7 novembre 2017.

Un’altra possibilità sarebbe potuta essere forse ‘Cocorita’ usato spesso per un pappagallo, senza riferimento alcuno alla razza precisa che, nello specifico, si riferirebbe al pappagallino ondulato.

almeno nel caso dei nomi dei genitori, dal momento che ognuno di essi reca in sé un significato interessante. Il padre si chiama *Fabiano*, che, oltre a essere un nome proprio, in portoghese indica “una persona qualunque, sconosciuta”⁶⁵⁵, cosa che non trova riscontro nell’immaginario legato a questo nome in italiano. Questa mancanza di caratterizzazione e personalizzazione insita nel nome potrebbe corrispondere all’assenza onomastica nel caso dei figli e potrebbe, come in quel caso, avere il compito di esplicitare che Fabiano rappresenta tutti i *retirantes* che ne condividono il destino, ma come mantenere questa idea in italiano? Ci sarebbe un modo per rendere un’idea simile, l’uso di Tizio o Caio o Sempronio, che in italiano hanno lo stesso significato, ma, d’altro canto, il nome Fabiano esiste in italiano ed è diffuso. Bizzarri, nella sua esperienza di traduttore, si confronterà nuovamente con questo problema, ma risolvendolo in modo diverso, riuscendo a mantenere questa idea di indeterminatezza, quando affronterà la traduzione dell’opera di Guimarães Rosa: “[p]er concludere, ecco un verso del suonatore di viola *João Fulano*, chiamato anche Gian dei Tali”⁶⁵⁶. È evidente che in questo caso risulta più facile il tutto, dal momento che c’è un nome di battesimo, *João*, cui potersi appoggiare e che *fulano* non è un nome proprio di persona, come al contrario lo è Fabiano, ma quello che conta è che al traduttore non sfugge l’importanza di questo elemento. La traduzione di *Vidas secas* è precedente alla lettera citata, del 12 marzo 1964, ma l’attenzione rivolta agli antroponimi torna con insistenza nel carteggio tra Bizzarri e Guimarães Rosa, è troppo presente per non essere qualcosa di cui il traduttore si sia già preoccupato. Lo scrittore brasiliano stesso torna sull’argomento della traduzione dei nomi, esprimendo apprezzamento esplicito nei confronti di alcune scelte fatte dal traduttore Bizzarri e proponendo piccoli cambiamenti: “[m]i è piaciuta la felice finezza di ‘Strazia-Violino’ e ‘Strascina Cioce’, per esempio. Se lo permetti, suggerirei soltanto di sostituire ‘Violino’ con ‘-Viola’, a beneficio del ritmo [...]”⁶⁵⁷. Questo rappresenta, secondo me, un ottimo esempio in

⁶⁵⁵ Fabiano: “*fabiano*² s. m. // (fam.) *sujeito qualquer, desconhecido; fulano*” (“*fabiano*² s. m. // (fam.) un soggetto qualunque, sconosciuto, un tizio”) Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 06 novembre 2017.

⁶⁵⁶ “*À maneira de colofão, entra aqui um verso do violeiro João Fulano, também apelidado Gian dei Tali*”. GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 148. Il corsivo nella citazione è mio.

⁶⁵⁷ “*Adorei a sutileza feliz de ‘Strazia-Violino’ e ‘Strascina Cioce’, por exemplo. Se Você permitir, sugeriria apenas mudar-se ‘Violino’ para ‘-Viola’, a bem do*

quanto la sostituzione di “Violino” con “Viola”, lungi dall’essere importante soltanto per il ritmo, può agire profondamente sul discorso culturale, dal momento che la *viola* in Brasile è anche un tipo di chitarra, che rimanda alla musica e alla cultura *sertaneja*, un autentico marcatore culturale ⁶⁵⁸.

Una riflessione approfondita merita il nome della protagonista femminile: *Sinha Vitória*, tradotto in italiano con *Vittoria* da Bizzarri o lasciato semplicemente *Vitória* da Ciacchi. In questo caso possiamo nuovamente parlare di un nome portatore di ironia (come per Baleia), data dal fatto che l’autore ricorre all’allocutivo di cortesia ‘Sinha’, ovvero ‘Signora’, che veniva utilizzato dagli schiavi per designare la padrona⁶⁵⁹, associandolo al nome di una donna che conduce un’esistenza in condizioni opposte a quelle di una padrona, condizioni di assoluta povertà, un’indigenza che arriva fino al pericolo di morte per fame⁶⁶⁰. Non è signora o padrona di nulla, men che meno del proprio destino, che dipende soltanto dalla ‘secca’, destino che vorrebbe migliorare con ostinatezza, ma senza prospettive, da cui l’ironia anche dell’uso dell’antroponimo *Vitória*, o *Vittoria*, che rimanda invece al trionfo, alla realizzazione di intenti, l’esatto opposto, cioè, della sua traiettoria nel romanzo. Si può dire che il nome proprio abbia, in questo caso, una duplice funzione: appellativa e semantico-allusiva. Il personaggio e i due

ritmo [...]”. GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 139.

⁶⁵⁸ L’aggettivo *sertanejo* indica tutto quello che riguarda il *sertão*. Si veda SANT’ANNA, R. *A Moda è Viola. Ensaio do Cantar Caipira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

⁶⁵⁹ *Sinhá*: “sf. 1. Bras. Fam. Forma de tratamento usada pelos escravos para designar a senhora ou patroa; SIÁ; SÁ; SINHARA; SINHA”. È il femminile di *sinhô*: “sm. 1. Bras. Pop. Tratamento que os escravos davam ao senhor” (“*sinhá*: s. f. 1. Bras. Fam. Forma usada dagli schiavi per riferirsi alla signora o padrona; SIÁ; SÁ; SINHARA; SINHA”; “*sinhô*: “s. m. 1. Bras. Pop. Forma usada dagli schiavi per riferirsi al signore/padrone”). Entrambe le voci sono disponibili in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 12 marzo 2018.

⁶⁶⁰ Esistono però, è opportuno dirlo, due forme, come segnala Aulete: con e senza accento. Potrebbero avere usi diversi: *sinhá* per donne di classi dominanti, come per esempio mogli di proprietari terrieri, *sinha* per donne più umili, sposate, come dice Belmira Magalhães. MAGALHÃES, B., *Vidas secas: os desejos de Sinha Vitória*. Curitiba: HD Livros, 2001, p. 120 apud SANDRINI, E. G. T., SOARES, L. E. “O pensamento rizomático da personagem Fabiano do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos”, in *Contexto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória*, n. 27, 2015/1, p. 446. Anche il Prof. Ciacchi parla di questa differenza.

nomi (comune e proprio) che le vengono dati costituiscono un ossimoro, che rimane nella traduzione italiana anche se con una menomazione (in entrambe le traduzioni è stato tolto *Sinha*), scelta che riduce l'efficacia e l'effetto ironico conservato invece pienamente nel caso di Baleia da Bizzarri grazie alla nota del traduttore presente nella sua traduzione, di cui ho già detto. *Sinha* è eliminato da entrambi i traduttori del romanzo in italiano quando in riferimento a Vitória, ma è tradotto da Bizzarri e conservato da Ciacchi quando si riferisce ad altri personaggi femminili, come si può vedere dal seguente esempio riportato nella tabella 7: *Sinha Rita louceira* che diventa Sora Rita che vendeva stoviglie (o Sora Rita delle stoviglie) in *Siccià* e *Sinha Rita* che vendeva stoviglie (o *Sinha Rita* delle stoviglie) in *Vite secche*. La stessa cosa avviene per l'appellativo *Seu*; come si può vedere nella stessa tabella infatti, *Seu Tomás* diventa Sor Tommaso e *Seu Tomás*. Se non è possibile sapere con certezza il perché della scomparsa di *Sinha* davanti al nome di Vitória, Ciacchi stesso spiega di aver optato per il mantenimento di *Sinha* e *Seu* in altri casi, eliminando il Sora e Sor di Bizzarri, scelta da lui non condivisa⁶⁶¹. Diverso è, di conseguenza, anche l'atteggiamento nei confronti della spiegazione degli appellativi, che Ciacchi fornisce in nota:

Seu, forma contratta di *senhor*, spesso premessa, nell'uso popolare nel nord-est, al nome proprio, al cognome o al soprannome di una persona, o a titoli professionali e altre particolari qualificazioni (*seu Jorge*, *seu Zé seu doutor*, ecc.). *Sinha* è la corrispondente forma femminile (contrazione di *senhora*)⁶⁶².

⁶⁶¹ Da conversazione con Andrea Ciacchi. Il Prof. Ciacchi scherza sul fatto che tale scelta possa essere attribuibile alle sue origini: essendo di Roma trovava inadeguati questi appellativi. Quanto all'aver eliminato *Sinha* davanti al nome di Vitória dice di aver probabilmente concordato con la scelta di Bizzarri. Puccini fa invece la stessa scelta di Bizzarri, utilizzando Sor França (l'appellativo è tra virgolette e minuscolo in *Vie Nuove*) per Nhozinho França, conservato invece da Grechi. AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 57; *Vie Nuove*, anno III, n. 50, 19 dicembre 1948, p. 19; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 48; AMADO, J., *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 66.

⁶⁶² RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, (Note), p. 119. Bizzarri interloquisce sull'argomento con Guimarães Rosa, che afferma: “*Seo e Seu, uso-os como tênue diferenciação. Seo, menos profunda corruptela de Senhor, para gente de categoria social um pouquinho mais alta*” (“*Seo e Seu*, li uso come se fossero leggermente diversi. *Seo*, forma corrotta meno profondamente di

La spiegazione di Ciacchi si concentra su un uso potremmo dire più attuale degli appellativi, non facendo riferimento all'uso che ne facevano gli schiavi, ma fornendo comunque informazioni culturali importanti su consuetudini linguistiche diffuse nel Nordest. Un'alternativa è rappresentata dalla scelta di Tabucchi che, nella sua traduzione *Il figlio della piantagione*, traduce “*Seu Fausto*” con “Signor Fausto”, mentre sceglie di tradurre “*sinhá Totonha*” con “vecchia Totonha”, facendo riferimento all'espressione “*a velha Totonha*”, usata da Lins do Rego un numero decisamente superiore di volte in riferimento all'anziano personaggio nel romanzo⁶⁶³. Tale alternativa si ritrova di fatto anche nelle traduzioni di Bizzarri e Ciacchi, nel caso della donna che pronuncia la parola “inferno” che diventa tanto importante per il figlio maggiore, si tratta di *sinha Terta*, che diventa in italiano la “vecchia Terta”⁶⁶⁴.

Un elemento estremamente interessante è *o soldado amarelo* / *o amarelo*, tradotto in diversi modi, tra i quali “soldato di polizia, agente, agente di polizia”. In portoghese si tratta di una metonimia, se si sposa l'idea secondo la quale l'antroponimo faccia riferimento alla divisa del soldato, al colore di questa in particolare (giallo, appunto), cosa che non si conserva nel traduttore italiano. Volendo conservare la figura retorica sarebbe possibile, credo, utilizzare “il piedipiatti”, molto frequente in italiano, anche se il riferimento è a una parte del corpo e non più alla divisa. Il nome in portoghese potrebbe però rimandare ad altro e la metonimia fare riferimento ovviamente ancora al colore giallo, ma non di un indumento, bensì della pelle di chi è malato di anchilostomiasi:

l'*amarelão*, anchilostomiade o anchilostomiasi duodenale, è un tipo di verminosi, così soprannominata, o chiamata volgarmente, a causa del colorito giallognolo che si manifesta nei

Senhor, lo uso per persone di una categoria sociale un po' più elevata”). GUIMARÃES ROSA, *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 40.

⁶⁶³ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, capitolo 21 (pp. 79-83). LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, capitolo 21 (pp. 73-78).

⁶⁶⁴ RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 55; RAMOS, G., *Siccià*, op. cit., 1963, p. 95; RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 53.

portatori/malati a causa di una seria anemia che è conseguenza di tale malattia ⁶⁶⁵.

Questa patologia è diffusa nelle zone in cui hanno luogo le vicende narrate in *Vidas Secas*⁶⁶⁶, ma anche in *Menino de engenho*, in cui dei figli delle schiave si dice: “[m]uitos deles, amarelos, inchados, coitadinhos, das lombrigas que lhes comiam as tripas”⁶⁶⁷; in questo caso si sarebbe potuto tradurre semplicemente con ‘il soldato giallo’, anche se, probabilmente, il richiamo alla malattia non è così immediato per il lettore italiano. Può trattarsi di un dato linguoculturale diatopico, in quanto legato a una zona specifica, il Brasile, in cui si è eletto un sintomo specifico a indicatore di una malattia, secondo una visione che ricorda quella alla base delle segnature rinascimentali. L’idea e il significato potrebbero essere ugualmente conservate, oltre che con l’aiuto di una nota, tramite l’uso della stessa figura retorica utilizzata da Ramos, dal momento che un lettore italiano collegherebbe comunque il colore giallo della pelle a un disturbo che risulta essere sicuramente più conosciuto nel suo universo, una malattia epatica, per esempio. Il riferimento culturale verrebbe conservato, ovviamente legato a un diverso ambiente che ha a che fare con il presentarsi di malattie differenti. Un’alternativa alla nota potrebbe essere quella rintracciabile nella traduzione italiana di *O Moleque Ricardo* a opera di Tabucchi. Il traduttore conserva il riferimento cromatico e fornisce, nel corpo del testo, spiegazione del significato che il colore assume⁶⁶⁸:

⁶⁶⁵ *Ancilostomíase*: “O amarelão, opilação ou ancilostomíase duodenal, è um tipo de verminose, que recebe esse apelido, ou esse nome vulgar, em virtude da cor amarelada que aparece em seus portadores por causa de uma severa anemia que advem desta enfermidade”. PEREGRINO, M. *Verdades e mentiras sobre doenças*. Rio de Janeiro: Brasport, 2005, p. 6.

⁶⁶⁶ *Amarelo*: “3. Bras. Doente de amarelão” (“3. Bras. Malato di anchilostomiasi”). Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 15 novembre 2017.

⁶⁶⁷ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 103. “Erano tutti gialli e con la pancia gonfia, per via dei vermi che gli mangiavano le budella”, LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 99.

⁶⁶⁸ LINS DO REGO, J. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 8° edizione, 1966, p. 151. LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 358. Sottolineature mie.

Tabella 9: *amarelo*

<i>O Moleque Ricardo</i> (1936)	<i>Il treno di Recife (Il “Moleque Ricardo”, 1974)</i>
<i>Debochava dos operários dizendo pra gente: “Acredito lá em valentia de amarelo de Goiana” Quando chegavam os tabuleiros de comida, os cabras avançavam em cima como bicho.</i>	“Figuriamoci se spero qualcosa da questi <u>goianenses</u> giallognoli. <u>Ma andatevi a curare la malaria!</u> ” ci diceva sghignazzando. Quando arrivavano i viveri ci si buttavano sopra come animali.

La malaria provoca anch'essa anemia, cui si deve il pallore dell'incarnato del malato, che rimanda al colore giallo anche in questo caso; la differenza consiste nel fatto che Tabucchi ne fornisce spiegazione direttamente nel testo, intervenendo con un'aggiunta rispetto al romanzo in portoghese, lasciando invece al glossario il compito di spiegare che i *goianenses* (lasciato, come consueto, in corsivo) sono gli abitanti dello Stato di Goiana. Tabucchi veicola in modo diretto un'informazione culturale che sembra non essere trascurabile, dal momento che, come ho indicato nella nota 666, “*amarelo*” come persona sofferente di una patologia è vocabolarizzato. Si tratta ancora una volta di un linguaggio profondamente legato alla realtà che racconta, principalmente dal punto di vista delle immagini che è capace di richiamare, riferimenti che non possono evidentemente essere tanto immediati per un lettore italiano. Il giallo torna frequentemente in *Vidas secas*, si tratta forse del colore dominante in questa realtà? Del colore che la connota: ‘gialli’ gli esseri umani, l'autorità che li domina, le loro vite, che sono appunto ‘secche’, riarse come il paesaggio a causa della *seca*? Il giallo diventa sinonimo di sofferenza, di quel mondo e di chi vi trascorre la propria esistenza: “[q]uando seu Tomás da bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego [...]” (“[q]uando Sor Tommaso (Seu Tomás) della macina passava, giallastro, grave, ingobbito, montando un cavallo cieco [...]”); “[a] catinga amarecelera, avermelhava-se, o gado principiara a emagrecer e horríveis visões de pesadelo tinham agitado o sono das pessoas.” (“[l]a catinga era divenuta giallastra, poi rossiccia, il bestiame aveva cominciato a dimagrire e orribili visioni d'incubo avevano agitato il sonno delle persone.”)⁶⁶⁹. Potremmo dire che il colore

⁶⁶⁹ RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 22, 65; RAMOS, G., *Siccià*, op. cit., 1963, pp. 56-61; RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 25, 108. Si vedano anche altri brani che descrivono il paesaggio, come: “[o]lhou a catinga amarela, que o poente avermelhava.”, a p. 23 (“[g]uardò la catinga gialliccia, che si faceva rossastra a ponente”, p. 27) e “[c]hegou à porta, olhou as folhas

giallo ‘segna’ profondamente il romanzo, diventando un marcatore culturale che contribuisce a disegnarne l’immagine, che, nella traduzione italiana, non risulta essere altrettanto ricorrente, come si può notare osservando la tabella 10 dedicata al *soldado amarelo*.

Ramos ha sentito la necessità di chiamare il soldato in diversi modi: “*soldado amarelo, amarelo, soldado, o polícia, o governo*”; anche in italiano viene conservata una discreta varietà: “soldato di polizia, agente, guardia, soldato, poliziotto, agente di polizia, il governo”, come si può vedere più chiaramente nella seguente tabella⁶⁷⁰.

Tabella 10: *o soldado amarelo*

<i>Vidas secas</i>	<i>Siccity</i> (1963) e <i>Vite secche</i> (1993)
<i>soldado amarelo</i> (pp. 101, 102, 107)	soldato di polizia (pp. 151, 159; pp. 93, 99) quell’agente (p. 152; p. 93)
<i>amarelo</i> (pp. 102, 103, 105)	guardia (p. 152; p. 94) soldato di polizia (p.153; p. 94), agente di polizia (p. 156; p. 96)
<i>soldado</i> (pp. 102, 104 per 2 volte, 106, 107)	soldato (p. 152; p. 94) poliziotto (pp. 154, 155, 157, 159; pp. 95 per 2 volte, 97, 99)
<i>polícia</i> (p. 103, 105 per 2 volte, 107 per 2 volte)	guardia (p.154; p. 95) agente (p. 156; p. 96) poliziotto (p. 157; p. 97) agente di polizia (p. 158; p. 98) soldato (p. 157; p. 98)
<i>(do) governo</i> (p. 105)	dal governo (p. 156; p. 97)

amarelas das catingueiras.”, a p. 44 (“[s]i avvicinò alla porta, guardò le foglie gialle delle *catigueiras*.”, p. 43).

⁶⁷⁰ Tratti dal capitolo intitolato *O Soldado Amarelo*: RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 101-107; *Il soldato di polizia*: RAMOS, G., *Siccity*, op. cit., 1963, pp. 151-159; *Il soldato di polizia*: RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 93-99. Nelle due traduzioni c’è una totale corrispondenza, motivo per cui ho riportato gli elementi citati in un’unica colonna. La prima indicazione del numero di pagina si riferisce alla traduzione di Bizzarri, la seconda a quella curata da Ciacchi, successiva dal punto di vista cronologico. Nel capitolo “Prigione” si trova anche un’altra definizione di quelli che, in portoghese, sono “*os soldados amarelos*”: “i gendarmi”. RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 33; RAMOS, G., *Siccity*, op. cit., 1963, p. 69; *Il soldato di polizia*: RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 34.

Un simile insieme di nomi può essere definito un campo lessicale del potere, esercitato sui *retirantes* nordestini attraverso azioni prepotenti e sprezzanti, oltre che violente, da parte di un'autorità militare presente sotto diverse forme. Questo proliferare di termini esprime forse la necessità di denunciare la pressione e gli abusi esercitati sui poveri disperati come Fabiano nelle diverse forme linguistiche che il potere assume. Questa idea viene mantenuta nelle due traduzioni italiane in cui la scelta non è quella di uniformare, ma “[s]e è vero che la metonímia ‘lavora’ la scrittura realista”⁶⁷¹, eliminare la figura retorica significa togliere la caratteristica fondamentale del romanzo, che è appunto neorealista. È una metonimia culturale, la relazione si instaura con un elemento che fa parte della realtà nordestina in entrambi i casi: che si tratti della divisa o della malattia. Il richiamo, il legame è immediato per un brasiliano del Nordest, l'efficacia si perde con l'assenza della figura retorica in italiano. In un punto del capitolo dedicato al soldato, Ramos, per indicare questo personaggio, usa un sostantivo femminile derivato dal colore: “[d]evia sujeitar-se áquela tremura, áquela amarelidão?”, così tradotto nelle traduzioni sia di Bizzarri che di Ciacchi: “[d]oveva assoggettarsi a quella tremarella vestita di cachi?”⁶⁷². Ancora una volta il portoghese si concentra direttamente sul giallo, su cui si costruisce la metonimia, mentre l'italiano sceglie di ricorrere sì a un colore, ma diverso, il “cachi”, con probabile riferimento al colore della divisa. In italiano ci sarebbe la possibilità di non perdere l'efficacia di questo linguaggio figurato così legato alla realtà ambientale e umana del Nordest, si potrebbe usare il termine “giallume”, dispregiativo nel senso che indica una qualità brutta del colore, o sintomo e conseguenza di una malattia, sia in botanica che in zoocultura⁶⁷³, o fare ricorso al ‘giallognolo’ di Tabucchi

⁶⁷¹ “*Se é verdade que a metonímia “trabalha” a escrita realista [...]*”. REUTER, Y., *Introdução à análise do romance*, op. cit., 1996, p. 109.

⁶⁷² RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 106; RAMOS, G., *Siccià*, op. cit., 1963, p. 157; RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 97.

⁶⁷³ “[G]iallume s. m. [der. di *giallo*]. – **1.** Giallezza, giallore, e per lo più di un colore giallo troppo intenso, o brutto, o che compaia dove non dovrebbe essere, sotto forma di macchie e sim. [...]. **2.** In fitopatologia, malattia da virus che induce nelle piante (più frequentemente nel pesco) colorazione giallastra e accartocciamento delle foglie, produzione di germogli anormali, alterazione dei frutti e modificazioni anatomiche e fisiologiche; le piante colpite sono destinate a morire. **3.** In bachicoltura, malattia contagiosa (detta anche *poliedria*), di natura virale, che colpisce le larve del baco da seta, le quali assumono, a seconda dell'età, colore giallo o biancastro, donde il nome di

di cui ho già detto. Si conserverebbe una caratteristica dello stile di Ramos, immediato e secco, cifra della sua scrittura, come afferma Otto Maria Carpeaux:

la maestria singolare del romanziere Graciliano Ramos è nel suo stile [...] la scelta di parole, scelta di costruzioni, scelta di ritmi di fatto, scelta dei fatti stessi per ottenere una composizione perfetta, perfettamente personale: personale, nella fattispecie, significa ‘a modo di Graciliano Ramos’. Lo stile è la scelta tra ciò che deve morire e ciò che deve sopravvivere⁶⁷⁴.

Nel caso del romanzo di Amado il gruppo è importantissimo e ritengo che il codice antroponimico informi su rapporti e dinamiche esistenti tra membri della banda e la società in seno alla quale vivono e che li rifiuta, in un contesto che è baiano; in *Vidas secas* le relazioni sono interne alla famiglia e tra la famiglia e la società, rappresentata dalle varie figure con cui i personaggi entrano in contatto, in un ambito che è marcatamente quello del *sertão*. In entrambi i casi stereotipi, credenze, l’ideologia del gruppo per i *capitães*, hanno sicuramente un ruolo nella scelta del nome o della mancanza di questo, di fatto probabilmente la determinano. Nel caso di nomi come *Gato*, *Fabiano* e *louro*, la perdita di

gialloni o lattoni. Disponibile in www.treccani.it, accesso effettuato il 16 novembre 2017.

⁶⁷⁴ “*A mestria singular do romancista Graciliano Ramos reside no seu estilo [...] a escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos de fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal: pessoal, no caso, ‘a maneira de Graciliano Ramos’*. *Estilo é a escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver*”. Postfazione di Otto Maria Carpeaux, *Visão de Graciliano Ramos*, in RAMOS, G. *Angústia*. Rio, São Paulo: Record, 1990, p. 231. Ramos utilizza lo stesso tipo di sostantivo anche per altri colori, come per esempio: “*o negrume dos urubus*” (“[...] il nerume degli *urubus*”), “*as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite*” (“[...] le stelle andavano estinguendosi in quel biancore che empiva la notte”); si vedano anche “[*c*]hi! que pretume!”, “*Fabiano [...]* era um negrume que vagos clarões cortavam. Desse negrume saiu novamente a parolagem mastigada” (“Ih! Che buio” e “Fabiano [...] non era che una macchia oscura sagomata da lampi incerti. Da quella macchia oscura sgorgarono nuovamente parole masticate”. RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 13, 16, 34, 65; RAMOS, G., *Siccià*, op. cit., 1963, pp. 44, 48, 70, 107; RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 16, 19, 35, 60.

connotazioni è inevitabile, significa pagare il prezzo che la traduzione comunque esige, dal momento che sono parte di una rete di relazioni e significati che sono originati da un contesto specifico che, in quanto tale, non è riproducibile nella stessa identica forma; esprimono associazioni che appartengono a quella che Salmon definisce “enciclopedia nazionale”⁶⁷⁵ o addirittura, in alcuni casi, si potrebbe parlare di ‘enciclopedia regionale’. Bizzarri si dimostra molto attento a cercare di comunicare al lettore italiano le specificità culturali di cui sono ricche le pagine dell’opera che traduce e che vengono veicolate da un lessico che si dimostra, in molti casi, una vera aporia, lo fa mantenendo a volte la forma in portoghese, rinunciando alla domesticazione a favore dell’estraneamento, come nel caso di *caatinga*. A volte invece qualcosa si perde, se non del tutto almeno in parte, come nel caso di *louro* e l’immagine che dovrebbe arrivare forte e chiara si annebbia, la crudeltà del consumare l’animale per fame estrema si stempera lievemente se ci si riferisce a lui come pappagallo, privandolo di un nome che lo identifica come facente parte di un ambiente familiare per vederlo come un rappresentante di una specie, un esemplare indifferenziato. Ciacchi, quando ripropone il romanzo, rimane sulle stesse posizioni di Bizzarri, di cui conserva in gran parte la traduzione. I nomi propri in questi romanzi come indizi di una cultura condivisa, di una scelta mirata che risponde a esigenze sociali, fonetiche e semantiche; non darne notizia al lettore significa privarlo di un qualcosa che, lungi dall’essere casuale, sembra essere il risultato di una scelta precisa da parte dell’autore. I nomi letterari tradotti devono, d’altro canto, funzionare all’interno del polisistema letterario in cui vengono inseriti, fatto questo che non permette, a volte, di conservare le stesse identiche immagini che dai nomi vengono evocate.

Nella traduzione del romanzo *Menino de engenho* di Lins do Rego, *Il figlio della piantagione*, l’elemento dell’antroponimia non salta all’occhio in maniera così diretta ed evidente, dal momento che, normalmente, Tabucchi lascia i nomi in portoghese (correggendo a volte l’accento) e traduce solamente ciò che li precede (gradi di parentela, appellativi/allocutivi etc.), come si può notare da alcuni esempi riportati nella tabella di seguito:

⁶⁷⁵ SALMON KOVARSKI, L., “Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia”, op. cit., 1997, p. 70.

Tabella 11: antroponimi in *Menino de Engenho* e *Il figlio della piantagione*

TITOLO	
Testo di partenza	Traduzione Tabucchi
<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
Dona Clarisse	Dona Clarisse
Tio Juca	Zio Juca
Coronel Cazuza	Coronel Cazuza
Tia Galdina	Zia Galdina
Mestre Cândido	Mastro Candido
Emília	Emilia
Seu Fausto	Signor Fausto
Tia Sinhazinha	Zia Sinhazinha
Dr. Quincas	Dottor Quincas
Lili	Lili
Coronel Anísio	Coronel Anísio
Antônio Silvino	Antônio Silvino
Zé Passarinho	Zé Passarinho
Maria Menina	Signorina Maria
A negra Luísa	La negra Luísa
O velho Calixto	Il vecchio Calixto
O negro Salvador	Il negro Salvador
O capitão Joca	Il capitano Joca
Vovó Galdina	Nonna Galdina
João de Umbelino	João Umbelino
Chico Baixinho	Chico Baixinho

Questa linea cambia però in due capitoli del testo estremamente significativi dal punto di vista culturale, il 21, ricco di elementi riconducibili al folclore brasiliano, in particolare nordestino, e il 22, interessante perché concentrato sul tipo di società che l'*engenho* rappresentava e su come questo micro-tipo di società fosse strutturata e quando Carlos parla del proprio montone. Di seguito gli esempi:

Tabella 12: antroponimi in *Menino de Engenho* e *Il figlio della piantagione*: casi particolari

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
Pataca Lisa	Bigliettone
sinhá Totonha	vecchia Totonha
Maria Gorda	Maria la Grassa
Jasmin	Gelsomino

Pataca è “un’antica moneta d’argento del valore di 320 réis”⁶⁷⁶ e quindi il riferimento al denaro c’è, ma non a una banconota, a un biglietto. Il nome portoghese si riferisce a “un vecchio avaro”⁶⁷⁷, la cui caratteristica principale è ripresa, evidentemente, dal riferimento al denaro, ma accompagnato da un aggettivo, “*liso*”, che viene usato, sicuramente nel Nordest, anche per indicare chi è al verde: “*Liso, leso e louco 1 N.E. Pop. Sem dinheiro algum, quebrado, a nenhum*”⁶⁷⁸. Credo che il nome in portoghese rechi in sé un’idea e un’immagine precise: l’avaro, normalmente ricco, lo è proprio perché si proclama povero e, spesso, vive come tale, il significato figurato non è reso dall’italiano “Bigliettone”. Il fatto di averlo tradotto indica che c’è stato l’interesse di rendere questo nome parlante nella lingua di arrivo, ma la valenza regionalista e culturale del nome brasiliano non è mantenuta nel nome italiano. Per quanto riguarda *Jasmin* e *Maria Gorda*, i nomi vengono tradotti in Gelsomino e Maria la Grassa probabilmente per mantenere una connotazione affettiva che traspare dalle pagine del romanzo, si tratta infatti del montone di Carlos, da lui tanto desiderato e divenuto suo compagno inseparabile e di una delle “negre del nonno” che, nonostante l’abolizione della schiavitù, rimane a vivere nell’*engenho*, nella parte che esse chiamano “*rua*”. Insieme ad altre tre negre, “la Generosa, la Galdina e la Romana” e ai *moleques*, Maria la Grassa rappresenta quella che si può definire una famiglia altra per il signorino Carlos, la famiglia della *senzala*.

Maria la Grassa compare infatti nel capitolo 22, fondamentale, come ho già detto, da una prospettiva che pone al centro della riflessione l’analisi contrastiva del testo di partenza e di quello di arrivo dal punto di vista della traduzione culturale: introduce il lettore in una parte fondamentale dello spazio e della vita dell’*engenho*: a *senzala*, costruzione abitata dagli schiavi prima dell’abolizione della schiavitù, ma ancora in uso in certi casi e per scelta, come nel caso narrato da Lins do Rego. Lo spazio, all’epoca della schiavitù, era rigidamente organizzato e diviso in due zone che delimitavano geograficamente e culturalmente la

⁶⁷⁶ “*sf.I. Bras. Num. Antiga moeda de prata de valor correspondente a 320 réis*”, disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 21 novembre 2017. “S. f. Bras. Num. Antica moneta d’argento del valore corrispondente a 320 réis”.

⁶⁷⁷ Uno dei protagonisti di una poesia raccontata da Totonha e relativa al naufragio del piroscafo *Bahia*, LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 83.

⁶⁷⁸ Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 21 novembre 2017. “*Liso, leso e louco 1 N.E. Pop. Privo di denaro, steso, squattrinato*”.

microsocietà dell'*engenho* e degli altri grandi possedimenti terrieri del Nordest, come quello raccontato in *Menino de engenho: a casa-grande e a senzala*. Si tratta di due termini che definirei tematici, marcatori di un'intera società, di un'epoca, di un mondo, quello dei *coroneis*, dei latifondisti nordestini, in questo caso "non del «Nordeste secco del *sertao*», bensì di quell'altro Nordeste descritto e studiato dal sociologo Gilberto Freyre nella tematica della canna da zucchero, quale forza dominante di tutta la vita e la cultura regionale"⁶⁷⁹. Sono termini talmente carichi di significato da diventare il titolo dell'opera del sociologo brasiliano Freyre, *Casa-grande & senzala* (1933), che è diventata punto di riferimento degli scrittori nordestini degli anni Trenta, tradotta in Italia nel 1965 con il titolo *Padroni e schiavi. La formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale* (traduzione di Alberto Pescetto, Torino: Einaudi, 1965). Parole che rappresentano una sfida per il traduttore, risolta nel titolo della traduzione italiana con una modalità sicuramente di immediata comprensione per il lettore italiano, ma che cancella completamente l'universo che tali termini evocano e racchiudono in sé, fatto di luoghi, usi, immagini, leggi imposte a chi le subisce e condivise da chi le esercita, consuetudini, emozioni, esistenze marchiate a fuoco dalla fatica e, contemporaneamente, vicinissime eppure lontanissime vite di agio e lusso assoluti. Il titolo della traduzione italiana dell'opera di Freyre ha bisogno del sottotitolo complesso, che spieghi il titolo fin troppo generico, ma che non riesce, evidentemente, a supplire alla ricchezza semantica dei due termini brasiliani.

Per quanto riguarda *Il figlio della piantagione*, bisogna tornare all'idea del libro-archivio perché proprio nei paratesti de *Il treno di Recife* è contenuta l'indicazione relativa a questi due marcatori culturali: nell'introduzione Stegagno Picchio affronta l'argomento e spiega al lettore italiano l'organizzazione dello spazio abitativo, ma anche di competenze, di appartenenze sociali e culturali all'interno dell'*engenho*, diviso in Casa Grande e *senzala*; anche il glossario riporta una spiegazione di entrambi i termini⁶⁸⁰. Si sente quindi l'esigenza di segnalare che si tratta di qualcosa che deve essere spiegato al pubblico lettore di arrivo, che probabilmente, nella maggior parte dei casi, non si è mai confrontato con questo tipo di realtà. Tabucchi procede come ha fatto con la traduzione del titolo in italiano, *Il figlio della piantagione*, in cui *engenho* non compare, ma è inserito, in corsivo, nelle prime pagine del

⁶⁷⁹ *La Stampa* del 19/07/1974 - numero 158, pagina 8, Cronache dei libri, *Su quel treno del Nordeste*, articolo di Angela Bianchini.

⁶⁸⁰ LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 11, 423 e 426.

romanzo, in stretta correlazione con il termine piantagione, per cui il lettore è portato, per associazione, a capire che si tratta di uno dei modi per tradurre il termine in italiano: “[q]uello è l’*engenho*, ma dobbiamo camminare ancora un po’”. La mamma mi parlava sempre della piantagione come di un angolo del paradiso” (“- [*é*] ali o *engenho*, mas nós temos que andar um bocado. A minha mãe sempre me falava do *engenho* como de um recanto do céu”)⁶⁸¹. Il termine *engenho* è in corsivo, campanello d’allarme per il lettore che si aspetta di trovarsi di fronte a qualcosa di molto diverso da tutto quello che conosce e, magari in automatico, sfoglia il glossario alla ricerca di una spiegazione che annulli lo straniamento avvertito, quello di cui parla Aubert:

[...] il marcatore culturale non è percepibile nell’espressione linguistica isolata, e non si trova neanche confinato dentro il suo universo discorsivo originale. Il marcatore culturale diventa visibile (e quindi si realizza) se tale discorso originale (a) incorpora in sé una differenza o (b) è collocato in una situazione che faccia risaltare la differenza⁶⁸².

Quanto ai due spazi di cui sto parlando, nel caso di *casa-grande* Tabucchi ricorre a una strategia simile, lasciando “Casa Grande” (a p. 29, ma anche molte altre volte nelle prime pagine del romanzo), traducendo con “la villa” (a p. 48 per la prima volta, ma anche in seguito), ma anche con una metonimia, “i padroni”, “in famiglia”, “della nostra vita quotidiana”⁶⁸³, solo per fare alcuni esempi. Anche quando rimane il

⁶⁸¹ LINS DO REGO, *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 38; LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 29. Riprenderò il discorso sulla traduzione del titolo nel paragrafo destinato alla trattazione di questo argomento.

⁶⁸² “[...] o marcador cultural não é perceptível na expressão linguística tomada em isolamento, nem se encontra confinado dentro do seu universo discursivo original. O marcador cultural somente se torna visível (e, portanto, se atualiza) se esse discurso original (a) incorporar em si uma diferenciação ou (b) for colocado em uma situação que faça sobressair a diferenciação”. AUBERT, F., H. “Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução”. In: *Revista de Estudos Orientais*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006, p. 32.

⁶⁸³ “[...] o mesmo amor à casa-grande”, “la stessa dedizione ai padroni”; “[n]a casa-grande só se falava baixinho no caso”, “[i]n famiglia si parlava del caso sottovoce”; “[...] os hábitos pacatos da casa-grande”, “le abitudini pacate della nostra vita quotidiana”. LINS DO REGO, *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 84; 74, 120. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 78; 68, 117.

termine in portoghese, non è scritto in corsivo, carattere che ‘segna’ l’alterità nel resto del testo, cosa questa che non porta ad andare a cercare la spiegazione nel glossario e di conseguenza non permette al lettore italiano che non ha letto l’introduzione di capire che si trova di fronte a un termine che ha una forte valenza culturale. La modalità che può funzionare nel caso di *engenho* anche per un lettore che non ha fruito delle spiegazioni di Stegagno Picchio contenute nella esaustiva introduzione, risulta difficoltosa, meno immediata e un po’ artificiosa quando si tratta della *casa-grande*. Nel caso della *senzala* non ho trovato lo stesso procedimento, il termine non compare prima del capitolo dedicato a questa parte dell’*engenho*, tradotta con “gli alloggi degli schiavi” (p. 78) “le baracche” (la prima volta a p. 78, ma anche in seguito), “[la] capanna” (p. 93), “abitazioni dei negri” (p. 143), addirittura “sotto il portico” (p. 124 “*pela senzala*”). Tutta la carica semantica e culturale contenuta nel termine *senzala* si dissolve, ma Tabucchi può aver fatto una scelta simile potendo contare proprio sull’idea che anima questa riflessione: la sua traduzione è un libro-archivio che consta di diverse parti correlate tra di loro e il lettore che saprà orientarsi troverà nei paratesti che ho già citato tutte le delucidazioni del caso. L’immagine finale è il risultato di tutte le parti, ugualmente significative e degne di attenzione, come dimostra in modo evidente proprio il caso della Casa grande e della *senzala*. Dalle pagine del capitolo che si concentra in particolar modo sulla *senzala*, emerge un’immagine molto potente, dettagliata, nitida e immediata di questa realtà e del ruolo che questo luogo ricopre nella vita di Carlos. Il ragazzo conduce infatti la sua esistenza frequentando, per motivi e con modalità diverse, queste due dimensioni e sono queste frequentazioni che lo formano. Lins do Rego racconta tutto questo, ma nella traduzione a volte non si ritrova la stessa efficacia, a causa di alcuni tagli praticati da Tabucchi che privano di forza l’immagine che egli offre della *senzala*. Il traduttore non ricorre alla modalità del taglio con molta frequenza e soprattutto, quando lo fa, si limita a togliere brevi brani che, spesso, recupera tramite spiegazioni o rapidi richiami, come accade due volte nella citazione inserita nella tabella di seguito⁶⁸⁴:

⁶⁸⁴ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 83 e 84. LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 78 e 79. Le sottolineature nelle tabelle sono mie.

Tabella 13: citazione da *Menino de Engenho* e *Il figlio della piantagione*

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
<i>[n]a rua a meninada do engenho encontrava os seus amigos: os moleques, que eram os companheiros, e as negras que lhes deram os peitos para mamar; as boas servas nos braços de quem se criaram. Ali vivíamos misturados com eles, levando carão das negras mais velhas, iguais aos seus filhos moleques, na partilha de seus carinhos e de suas zangas. Nós não éramos seus irmãos-de-leite? Eu não tivera estes irmãos porque nascera na cidade, longe da salubridade daqueles úberes de boas turinas. Mas a mãe-de-leite de d. Clarisse, a tia Generosa, como a chamavamos, fazia as vezes de minha avó. Toda cheia de cuidados comigo, brigava com os outros por minha causa.</i>	<i>[n]ella Rua io e i miei cugini trovavamo i nostri migliori amici, i moleques. Lì vivevamo mescolati con loro, e come loro ugualmente trattati dalle negre più anziane, quelle che ci avevano allattato. Io non avevo fratelli di latte, ma la balia di Dona Clarisse, la Generosa, mi faceva un po' da nonna. Era piena di attenzioni e mi proteggeva dai prepotenti.</i>

Nella frase “*as negras que lhes deram os peitos para mamar; as boas servas nos braços de quem se criaram*”, recuperata e riassunta così: “quelle che ci avevano allattato”, Lins do Rego non si ferma al discorso dell’allattamento: quelle donne crescevano i bambini della *casa-grande*, “le brave serve nelle cui braccia erano cresciuti”⁶⁸⁵. L’autore spiega inoltre come questo avvenisse: “*levando carão [...] na partilha de seus carinhos e de suas zangas. Nós não éramos seus irmãos-de-leite?*”, nella totale condivisione, in una convivenza che vede *meninos* e *moleques* esposti alle stesse attenzioni ma anche agli stessi rimproveri, in una situazione che, almeno nella *senzala*, dimentica le differenze di *status*, come esprime molto bene il termine “*partilha*”. Tutto questo è reso da Tabucchi con uno sbrigativo “come loro ugualmente trattati” che rimane molto asettico, laddove la frase di Lins do Rego tocca direttamente la sfera emozionale: “ricevendo rimproveri [...] condividendo gesti di affetto e rabbia. Non eravamo fratelli di latte?”⁶⁸⁶. Tabucchi recupera l’idea di ‘parentela di latte’ dicendo che Carlos ne è, di fatto, escluso, ma non fornisce la motivazione: “*porque nascera na cidade, longe da salubridade daqueles úberes de boas turinas*”, che diventa importante nel momento in cui il ragazzo, membro della parte ‘migliore’ dell’*engenho*,

⁶⁸⁵ Traduzione mia.

⁶⁸⁶ Traduzione mia.

figlio della *casa-grande*, parla di “salubrità” della parte in realtà più insalubre, più povera, più deprivata di quel microcosmo; “[...] perché ero nato in città, lontano dalla salubrità di quelle mammelle di buone mucche da latte”⁶⁸⁷. Carlos non parla soltanto di salubrità, l’immagine che emerge dalla sua descrizione è più forte e precisa, si riferisce alle mammelle, parte del corpo femminile che crea il rapporto di parentela di cui dicevo, ma associandole a quelle di “buone mucche da latte”, facendo ricorso, in un’unica frase, se vogliamo, a una metonimia, il seno per le donne della *senzala*, e sicuramente a un’analogia: le donne sono “mucche da latte”. In portoghese il sostantivo *úbere* significa, appunto mammella, ma esiste anche l’aggettivo che esprime pienezza, abbondanza⁶⁸⁸, quindi è molto marcata l’idea di prosperità, di fonte di vita che il brano in portoghese trasmette e che non è presente nel testo in italiano. Come nel caso dei capitoli dedicati al *soldado amarelo* da Ramos, qui ci si trova di fronte al racconto non solo di qualcosa che riguarda i personaggi del romanzo, ma di fatti e dinamiche sociali e culturali che sono segni distintivi della realtà geografico-culturale che questi autori raccontano, caratteristiche che servono a disegnare tratti costitutivi del mondo narrato. La microsocietà della *senzala* è molto più sfaccettata di quanto non sembri a prima vista, più di un ghetto in cui circoscrivere gli schiavi, nel romanzo di Lins do Rego diventa il luogo in cui i futuri signori, *coroneis* della *casa-grande* vengono cresciuti, l’autore usa il verbo “*criar*”⁶⁸⁹, che rimanda sì al momento della nutrizione al seno, ma anche a quello successivo dell’educazione del bambino, educazione che avviene in un ambiente caratterizzato quindi da una *mestiçagem* (meticcianto) che poi si perde, gradualmente, nel percorso di crescita, quando le differenze sociali prendono il sopravvento. Il fatto di tradurre *Maria Gorda* con Maria la Grassa, cosa inconsueta nelle scelte di traduzione di antroponimi nel romanzo in italiano, può, a mio avviso, essere vista da questa prospettiva,

⁶⁸⁷ Traduzione mia.

⁶⁸⁸ *Úbere*: “sm.1. Glândula mamária; mama; teta de fêmea de animal, esp.da vaca. [...] úbere 2 [...] a2g. 1. Fértil, fecundo (terras úberes). 2. Abundante, cheio, farto”, disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 14 ottobre 2017. *Ubero*: “s.m. sec. XIV; dal lat. ūber, nt. LE mammella”. Disponibile in <https://dizionario.internazionale.it>, accesso effettuato il 12 dicembre 2017. In realtà “*turinas*” si riferisce a una razza specifica di mucca da latte, varietà portoghese di una razza olandese.

⁶⁸⁹ “5. Dar o leite do peito a; alimentar ao seio; ALEITAR; AMAMENTAR; 6. Promover a educação de; EDUCAR; 7. Educar e sustentar (uma criança)”. Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 12 dicembre 2017.

immagine di prosperità che richiama quasi le rotondità della dea Madre paleolitica, fonte di cibo e quindi promessa di vita, soprattutto se vista insieme ad almeno un'altra delle ex-schiave che continuano a vivere nella "rua", Generosa, della quale Carlos dice: "[t]oda cheia de cuidados comigo, brigava com os outros por minha causa", tradotto con "[e]ra piena di attenzioni e mi proteggeva dai prepotenti" che amplifica ulteriormente, rispetto al portoghese, l'idea di protezione. In Ramos i soprusi subiti da Fabiano a opera del *soldado amarelo*, metonimicamente chiamato "o governo", non sono poi così 'condannati', diventano, al contrario, quasi strumento attraverso il quale si ottiene un 'segno di elezione': "[e]nfim apanhar do governo nao è desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura" ([i]n fin dei conti, prenderle dal governo non è disonore, e Fabiano si sarebbe anzi sentito orgoglioso nel ricordare quell'avventura")⁶⁹⁰, elemento che denuncia la profonda ingiustizia sociale, accettata oltre che subita, che domina il romanzo e che è completamente conservato nella traduzione italiana sia da Bizzarri che da Ciacchi. Sono brani che evocano immagini di ambienti, di modi di vedere l'esistenza e tutte le leggi che la regolano, leggi riconosciute come insindacabili e accettate con rassegnazione, nel caso di Fabiano, immagini che possono risultare sfuocate o incomplete, come nel caso appena analizzato tratto da *Menino de Engenho*. Questo è ancora più vero dal momento che, dalle poche pagine del capitolo 22, emergono con forza altre immagini della *senzala*, che contribuiscono a comporne un quadro completo, spesso oggetto di taglio da parte del traduttore; si possono vedere alcuni esempi nella seguente tabella⁶⁹¹:

Tabella 14: citazione da *Menino de Engenho* e *Il figlio della piantagione*

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
"Nós mexíamos pela senzala, nos baús velhos das negras, nas locas que elas faziam pelas <u>paredes de taipa</u> , para os seus cofres, e onde elas guardavam os seus rosários, os seus ouros falsificados, os seus bentos milagrosos. Nas <u>paredes de barro</u>	"Ci piaceva enormemente rovistare nelle baracche, nei bauli vecchi delle negre, dove esse conservavano i rosari, le chincaglierie, i santini miracolosi. <u>Le pareti</u> erano piene di immagini di santi, e in un canto

⁶⁹⁰ RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 105; RAMOS, G., *Siccityà*, op. cit., 1963, p. 156; RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 97.

⁶⁹¹ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 84 e 85. LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 79 e 80. Dei tagli parlerò più diffusamente nel prossimo paragrafo, ma, per poter condurre questo tipo di riflessione, era necessario farvi riferimento.

<p><i>havia sempre santos dependurados, e num canto a cama de tábuas duras [...]”</i></p>	<p>dell'unica stanza c'era il letto di tavole [...]"</p>
<p><i>“[...] o quarto todo <u>cheirava horrivelmente a mictório. Via-se o chão úmido das urinas da noite. Mas era ali onde <u>estávamos</u> satisfeitos, como se <u>ocupássemos</u> aposentos de luxo</u>”.</i></p>	<p>“[...] nelle stanze c'era un tanfo terribile d'orina. Ma <u>essi ci vivevano</u> allegramente, come <u>abitassero</u> in appartamenti di lusso.”</p>
<p><i>“O interessante era que nós, os da casa-grande, andávamos atrás dos moleques. Eles nos dirigiam, mandavam mesmo em todas as nossas brincadeiras, porque sabiam nadar como peixes, andavam a cavalo de todo jeito, matavam pássaros de bodoque, tomavam banho a todas as horas e não pediam ordem para sair para onde quisessem. Tudo eles sabiam fazer melhor do que a gente; soltar papagaio, brincar de pião, jogar castanha. So não sabiam ler. Mas isto, para nós, também não parecia grande coisa. Queríamos <u>viver soltos, com o pé no chão e a cabeça no tempo, senhores da liberdade que os moleques gozavam a todas as horas</u>”</i></p>	<p>“Ma la cosa più buffa era che noi, i bambini della villa, gli andassimo sempre dietro, ai <i>moleques</i>. Essi ci comandavano e dirigevano i nostri giochi perché sapevano nuotare come pesci, montavano a cavallo a pelo, cacciavano con la fionda, facevano il bagno a tutte le ore e uscivano quando volevano, senza chiedere il permesso a nessuno. Erano più bravi in tutto: a tirare l'aquilone, a giocare a trottola e a palline. L'unica cosa è che non sapevano leggere. Ma questo per noi non aveva molta importanza. Volevamo vivere <u>in libertà, senza limitazioni e senza obblighi</u>, trascinati dall'esempio dei <i>moleques</i>.”</p>

La prima immagine è proprio quella della *senzala*; dalle pagine di Lins do Rego emergono indizi di come si presentasse questa abitazione destinata agli schiavi, costruita sul modello delle capanne africane. Un esempio è il materiale utilizzato per costruirla, che l'autore cita parlando delle pareti: “*paredes de taipa*”, “*paredes de barro*”, vale a dire di terra, di fango, intervallato da strati di paletti o, più in generale, pezzi di legno⁶⁹², un graticcio, materiale che è parte integrante del paesaggio fisico ma anche sociale, culturale, dell'*engenho*. Nella traduzione italiana rimangono semplicemente “le pareti”, che non portano l'elemento

⁶⁹² *Taipa*: “*sf 1. Parede de barro aplicado sobre uma espécie de gradeamento feito com lascas de madeira, varas ou taquaras; [...]*”. Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 12 dicembre 2017. “*Taipa*”: s. f. 1. Parete di fango applicato su una specie di graticcio fatto con pezzi di legno, bastoni o bambù; [...]"

africano così radicato nella società brasiliana nordestina. Nel primo caso, inoltre, Lins do Rego fa riferimento a “*locas que elas faziam pelas paredes de taipa, para os seus cofres*”, a buchi, simili a tane, a piccole grotte⁶⁹³ che non troviamo in italiano e che servivano per riporre gli scrigni delle schiave (ora ex) e i loro miseri averi, quasi piccole nicchie che albergavano anche i “santini miracolosi” che, invece, nel testo italiano si trovano nei bauli. Si tratta di particolari, ma che sono legati ad aspetti importanti: i semplici e rari beni personali che queste donne possono possedere: “*os seus rosários, os seus ouros falsificados, os seus bentos milagrosos*”, ovvero “i rosari, le chincaglierie, i santini miracolosi”, sono presenti in entrambi i testi, ma, mentre nel romanzo brasiliano essi sono alloggiati in nicchie che, mostrandoli, li rendono parte di quello che potremmo definire l’arredamento della *senzala*, nella traduzione italiana sono nascosti nei bauli. La religione è l’unica risorsa e ricchezza di chi non possedeva neanche la libertà, è comprensibile che venisse ostentata, come dimostrano le figure di santi appese, e quindi ancora una volta mostrate, nuovamente sulle pareti. Si tratta di abitazioni povere, estremamente maleodoranti a causa della puzza di orina, immagine ancora una volta più forte nel testo in portoghese, in cui al discorso olfattivo viene aggiunto quello visivo “[v]ia-se o chão úmido das urinas da noite”, che rende evidenti le precarie condizioni sanitarie in cui trascorre l’esistenza degli abitanti della *senzala*. Eppure l’autore dichiara fermamente che proprio questo è il luogo in cui tutti, *meninos* e *moleques*, amano passare le proprie giornate, lo fa per bocca del signorino Carlos, che in portoghese condivide completamente questo mondo con i *moleques*, tanto da utilizzare la prima persona plurale del verbo: “[m]as era ali onde estávamos satisfeitos, como se ocupássemos aposentos de luxo”, mentre in italiano se ne distacca: “[m]a essi ci vivevano allegramente, come abitassero in appartamenti di lusso”. Lo spazio che separa i due ambienti, la *casa-grande* e la *senzala*, è fluido, quasi un diaframma che si apre e si chiude in continuazione e che permette il passaggio continuo da una parte all’altra, anche se per alcune figure questo passaggio è sicuramente più agile che per altre, come per le balie

⁶⁹³ *Loca*: “sf. 1. Esconderijo do peixe, debaixo da água, sob uma laje ou tronco submersos; TOCA [...] 2. Furna, lapa, gruta pequena: “Vamos lá para as bandas das furnas. Eu sei de uma loca que ninguém adivinha onde é.” (José Lins do Rego, *Pedra bonita*)”. Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 12 dicembre 2017. (“*Loca*: s. f. 1. Nascondiglio del pesce, sott’acqua, sotto una lastra o un tronco sommersi; TANA [...] 2. Caverna, cavità, piccola grotta [...]).

e i bambini, solo per fare un esempio. In questo diaframma *meninos* e *moleques* vivono un'esistenza gestita dai secondi e caratterizzata da un desiderio estremo di libertà. L'immagine che emerge dalle pagine dei due testi ha ancora una volta un'efficacia molto diversa: "vivere in libertà, senza limitazioni e senza obblighi, trascinati dall'esempio dei *moleques*" non ha la stessa forza di "vivere liberi, con i piedi per terra e la testa per aria, signori di quella libertà di cui godevano i *moleques* in ogni istante"⁶⁹⁴. Il testo in portoghese disegna un quadro più definito in cui i *moleques*, schiavi (o ex schiavi) dei signorini come Carlos ne diventano i padroni e sono gli unici signori proprio di quello che, di fatto, manca loro: la libertà; situazione possibile soltanto in quello spazio diaframmatico di cui dicevo. È evidente che Tabucchi riesce comunque a rendere il senso di ciò che Lins do Rego rappresenta, ma mi sembra che a tratti l'immagine perda forza nella traduzione italiana.

Si tratta di indizi, tracce, quelle di cui parla Ginzburg⁶⁹⁵, che possono mostrare atteggiamenti e prese di posizione specifiche da parte dei traduttori, che contribuiscono a modificare l'immagine della letteratura che stanno proponendo in traduzione, a volte soltanto con l'uso di un nome invece di un altro, altre tramite l'aggiunta e/o il taglio di quelli che possono, a prima vista, apparire come semplici e banali elementi ma che tali non sono. Solo per fare un paio di ultimi esempi⁶⁹⁶:

Tabella 15: citazione da *Menino de Engenho* e *Il figlio della piantagione*

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
"E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da escravidão. As duas filhas e netas iam-lhes sucedendo na servidão, com o mesmo amor à casa-grande e a mesma passividade de bons animais domésticos" 84	"E così loro lavoravano gratis, con l'identica <u>incosciente</u> allegria della schiavitù. Le figlie e le nipoti avevano continuato a fare le serve, con <u>la stessa dedizione ai padroni</u> e la stessa sottomissione di animali domestici." 78-79

Lins do Rego, a proposito delle ex schiave rimaste a lavorare all'*engenho* parla solo di "*alegria da escravidão*", mentre Tabucchi sente l'esigenza di aggiungere un aggettivo che qualifichi questa allegria come "incosciente", intervento in linea con la traduzione di "*amor à casa-grande*" con "*dedizione ai padroni*". Sembra che non sia possibile per il

⁶⁹⁴ Traduzione mia.

⁶⁹⁵ GINZBURG, C., *Miti emblemi spie*, op. cit. 2013, pp. 158-209.

⁶⁹⁶ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 84. LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 78 e 79.

traduttore italiano accettare l'idea che per queste donne si possa parlare di allegria e di amore per i loro padroni durante la schiavitù, condizione incompatibile con tali sentimenti; il tutto si fa più comprensibile se viene inserita la lente dell'incoscienza nel primo caso e se l'amore diventa qualcosa di più tenue e concepibile tra uno schiavo e il suo padrone: dedizione. Questa idea è decisamente confermata da un taglio praticato dal traduttore alla fine del capitolo, un brano in cui si testimonia in modo esplicito la continuità esistente tra le due realtà anche dopo l'abolizione della schiavitù: “[a] *senzala do Santa Rosa não desaparecera com a abolição. Ela continuava pegada à casa-grande, com as suas negras parindo, as boas amas-de-leite e os bons cabras do eito*”⁶⁹⁷ (“la senzala del Santa Rosa non era scomparsa con l'abolizione. Rimaneva attaccata alla *casa-grande*, con le sue negre che continuavano a partorire, le buone balie e i bravi braccianti”). Questo filtro poco visibile che permette il passaggio, il transito da uno spazio all'altro nello stesso momento in cui ne costituisce di fatto un limite di demarcazione, questo confine liquido, permeabile, è una realtà estremamente significativa e caratteristica della cultura dell'*engenho* che è espressa da due nomi: *casa-grande* e *senzala*, la cui carica e forza semantica oltre che evocativa è difficile mantenere nella traduzione in italiano.

Il libro-archivio *Il treno di Recife* è sicuramente corredato da paratesti importanti che dimostrano una profonda sensibilità nei confronti di quelli che sono aspetti culturali importanti, come dimostrano l'introduzione, lo stesso testo tradotto, che, molto frequentemente, spiega direttamente o evidenzia in corsivo per poi fornire informazioni nel glossario. Due parti interessanti dal punto di vista della traduzione culturale sono i capitoli 20 e 21, dedicati rispettivamente a personaggi che alimentano il folclore brasiliano e alle storie narrate dalla vecchia Totonha, autentica cantastorie itinerante che portava il suo bagaglio di racconti di *engenho* in *engenho*, di cui ho già detto.

Tabucchi mantiene quasi sempre inalterate le descrizioni relative ad alcune figure che si affollano nelle pagine del capitolo, come nel caso dell'uomo-lupo e degli “zumbi”, personaggi sicuramente presenti nell'immaginario di un lettore italiano, mentre cambia approccio quando arriva a raccontare di esseri che sono esclusivamente creature del folclore brasiliano. Se infatti l'uomo-lupo della traduzione italiana presenta sostanzialmente le stesse caratteristiche di quello brasiliano, tranne qualche sfumatura, che fa sì che, per esempio, in Brasile, il lupo mannaro

⁶⁹⁷ LINS DO REGO, *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 88; la traduzione della parte mancante in italiano è mia.

si trasformi “*contra a vontade*” e in Italia “*senza saperlo*” e che lo *zumbo* sia “*a alma dos animais*” in portoghese e “il fantasma delle bestie” in italiano⁶⁹⁸, le cose si complicano quando si entra nella ‘selva’ delle creature ‘autoctone’ che animano l’immaginario dei bambini brasiliani, o almeno di quelli che vivono nelle pagine di Lins do Rego. Queste creature hanno un nome che, a differenza del *lobisomem*/uomo-lupo e dello *zumbo*/zombi, non è riconoscibile da parte di un lettore italiano, così come non lo sono le loro caratteristiche e particolarità. Per spiegare di cosa si tratti credo sia sufficiente riportare una voce tratta dal glossario presente nell’edizione brasiliana di *Menino de engenho* cui faccio riferimento, si tratta di:

Burra-de-padre (mula-de-padre), cabra-cabriola (saltadeira), bicho-carrapatu, caipora etc. tutto il mondo di ‘folletti in carne e ossa’ – come li chiama l’autore – che compongono, essendone quasi protagonisti, le storie fantastiche, di uomini-lupo, entità mitiche etc., che popolano (e spaventano), nell’*engenho*, il mondo dei bambini⁶⁹⁹.

Appare evidente che i personaggi in questione sono parte integrante della cultura narrata nel romanzo di Lins do Rego, tanto da sentire l’esigenza di inserire una voce nel glossario di un’edizione brasiliana destinata a lettori brasiliani, è qualcosa che il lettore deve poter comprendere. Il compito del traduttore è reso più difficile, in questo caso come negli altri inseriti in questa riflessione, dal riferimento a un universo del discorso che è radicato in una cultura che presenta caratteristiche ben definite e soprattutto legate a una natura, a un paesaggio, a racconti ben specifici e non riproducibili in una cultura altra. Tabucchi deve dare un nome a personaggi che popolano un immaginario altro e affronta la sfida

⁶⁹⁸ LINS DO REGO, *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 76 e 77. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 70 e 71. In queste stesse pagine Tabucchi non conserva il riferimento al colore giallo, come ha fatto invece nell’esempio già presentato relativo ai *goianenses* (tratto da *O Moleque Ricardo*), per cui gli uomini-lupo, gli “*homens amarelos que comiam fígado de menino*” diventano “uomini smunti che mangiavano il fegato dei bambini”.

⁶⁹⁹ “*Burra-de-padre (mula-de-padre), cabra-cabriola (saltadeira), bicho-carrapatu, caipora* etc., *todo o mundo de ‘duendes de carne e osso’ – como o autor chama – componentes e quase protagonistas das estórias fantásticas, de lobisomens, entidades míticas* etc., *que povoam (e apavoram), no engenho, o mundo das crianças*”. LINS DO REGO, *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 153.

seguendo diverse modalità: elimina, procede con una domesticazione, una spiegazione, una nota ⁷⁰⁰:

Tabella 16: citazione da *Menino de Engenho* e *Il figlio della piantagione*

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
<i>Não tinha o poder maligno dos lobisomens. Não bebia sangue nem dava surras como as caiporas</i>	Certo non aveva il potere maligno dell'uomo-lupo: non beveva sangue né dava calci come i <u>folletti</u>
<i>Punham-nos a dormir nos embalando com o <u>bicho-carrapatu</u>. A <u>cabra-cabriola</u>, a <u>caipora</u>, encontravam na mata os caçadores solitários. A <u>burra-de-padre</u> andava tinindo as correntes de suas patas pelas porteiras distantes. Um mundo inteiro de <u>duendes</u> em carne e osso vivia para mim.</i>	Ci mettevano a letto raccontandoci <u>storie paurose</u> : i cacciatori solitari che incontravano nella foresta l'uomo caprino, la <u>caipora</u> , e la "mula del prete" che vagava di cancello in cancello trascinando rumorosamente le sue catene.
<i>Só depois o catecismo viria destruir a minha crença absoluta nos <u>bichos perigosos do engenho</u>. Muita coisa deles, porém, ficou por dentro da minha formação de homem.</i>	Soltanto più tardi l'insegnamento del catechismo avrebbe diminuito la mia cieca credenza negli <u>esseri fantastici</u> senza riuscire, tuttavia, a distruggerla completamente.

I folletti, citati peraltro anche da Lins do Rego ("duendes") sono conosciuti, insieme a fate e gnomi, grazie alle fiabe che sono letture probabili dell'infanzia di un lettore italiano e alla vicinanza della cultura irlandese, sicuramente creature più riconoscibili rispetto alle *caiporas*, che sono invece profondamente radicate nel folclore brasiliano. Di fatto Tabucchi compie, in questo caso, una scelta ibrida: di fronte a questi personaggi, sicuramente difficili da presentare in quanto distanti dall'immaginario collettivo italiano, seleziona quelli da mantenere e spiegare con una precisa nota esplicativa a piè di pagina, come la "mula del prete" e la stessa *caipora*, lasciata in corsivo poche righe dopo averla sostituita con i folletti e inserita nel glossario; quelli da eliminare, come il *bicho-carrapatu*; quelli da tradurre, come "l'uomo caprino", sicuramente non uguale alla *cabra-cabriola*, ma che ne conserva una caratteristica riconoscibile per il lettore italiano. Ora è chiaro che l'universo immaginativo dei bambini di un *engenho* brasiliano è affollato da creature che assumono aspetto, particolarità, caratteristiche comportamentali che sono determinate dall'ambiente naturale e dalle

⁷⁰⁰ LINS DO REGO, *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 77-78. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 71-73.

leggende, dai miti, tramandati dalle culture che in Brasile si sono incontrate e che hanno dato vita alla ricchezza del folclore brasiliano, delle quali quella indigena è molto forte. Basti pensare a un personaggio come *Saci Pereré*, che presenta tratti inconfondibili, è nero e ha solo una gamba, ricordo della pena che veniva inflitta agli schiavi che tentavano la fuga, cui veniva, appunto, tagliata una gamba; fuma un *cachimbo*, la tipica pipa che fumavano gli anziani schiavi di provenienza africana, ma indossa un berretto rosso che potrebbe ricordare quello degli gnomi e dei coboldi europei (forse elemento portoghese?) e come loro dispettoso; si muove in un turbine che ricorda la forza della natura. Un altro esempio può essere quello del *curupira*, dai capelli rossi e con i piedi girati al contrario per ingannare i cacciatori che uccidono indiscriminatamente alcuni animali e dei quali, per questo motivo, si vendica, protettore della flora e della fauna della foresta; di lui dà notizia per primo padre José de Anchieta nel 1560. Un folletto dei boschi delle fiabe europee non può avere le stesse caratteristiche di un personaggio come la *caipora*, nata dalla mitologia *tupi*, così descritta nel glossario da Tabucchi: “[e]ssere fantastico rappresentato, secondo le zone, come una donna unipede che procede a salti o come un bambino dalla testa mostruosa”⁷⁰¹. Tabucchi, lasciando alcuni elementi in originale corredati di spiegazione e sostituendo quelli probabilmente più difficili da inserire in una traduzione destinata a un pubblico italiano, come il *bicho-carrapatu*, con personaggi-immagini inequivocabilmente legati al mondo fantastico di fiabe e leggende, riesce a far sì che il lettore capisca di trovarsi di fronte all’universo immaginativo dei bambini dell’*engenho* ma cogliendone la differenza. L’operazione può essere così intesa: cambiare qualcosa per permettere di non perdere tutto, lasciare un appiglio a ciò che è noto per introdurre quello che è sconosciuto, ma che può così essere compreso grazie alla possibilità di creare associazioni. La forza di questo mondo fantastico però rimane più netta nel testo in portoghese, in cui “[u]m mundo inteiro de

⁷⁰¹ LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 423. Il dizionario Aulete ne dà la seguente definizione: *Caipora*: “Folc. Ser da mitologia tupi que vive nas matas e diz-se ser causador de má sorte, de desgraça etc. Tem várias representações, de acordo com diferentes crenças populares: uma mulher com um pé só, um menino índio que fuma cachimbo, um homem montado num porco selvagem etc; é protetor da caça” (“Folc. Creatura della mitologia tupi che vive nei boschi e si dice porti con sé sfortuna e disgrazie etc. È raffigurato in diversi modi, a seconda delle credenze popolari: una donna con un solo piede, un bambino indio che fuma la pipa, un uomo che cavalca un maiale selvatico etc; è protettore della caccia”). Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 18 dicembre 2017.

duendes em carne e osso vivia para mim” (“tutto un mondo di folletti in carne e ossa viveva per me”), informazione che si perde in italiano e i “*bichos perigosos do engenho*” diventano più innocui e generici “esseri fantastici”.

Quanto al capitolo della *Velha Totonha* e le sue storie, ancora una volta *Il Treno di Recife* manifesta la propria forza di libro-archivio, dal momento che quello che dà il via al racconto di tutto il capitolo, viene spiegato nell'introduzione (a p. 16) da Stegagno Picchio: si tratta delle “*histórias de Trancoso*” (“storie di Trancoso”). Trancoso, narratore portoghese che “è divenuto un nome comune e un genere”, come recita l'introduzione, è un elemento la cui importanza non sfugge alla studiosa, che, in un'edizione di sua proprietà che ho potuto vedere nel Fondo Luciana Stegagno Picchio ospitato dall'Istituto portoghese di Sant'Antonio di Roma⁷⁰², appunta a mano e a matita, a margine della pagina 55 e poi nuovamente all'inizio del capitolo 21 “Storie di Trancoso”. Una volta spiegato quali siano le storie raccontate dalla vecchia Totonha, Tabucchi in seguito le definisce “favole” o “novelle” (rispettivamente a pp. 91-92 e a p. 102) e continua il processo di ‘avvicinamento culturale’ parlando di Cenerentola quando in realtà il personaggio di cui parla Lins do Rego è “Maria Borrallheira”⁷⁰³. Si tratta della protagonista di un racconto popolare brasiliano, adattamento, già nel nome, della fiaba di cui esistono diverse versioni in Europa, ma che presenta anche elementi nuovi. Il riferimento è, ovviamente, più che immediato e lecito, ma, al di là del fatto che non è la stessa storia, si attua una sorta di cancellazione di un'alterità che è messa in evidenza dallo stesso Lins do Rego nel momento in cui afferma che⁷⁰⁴

Tabella 17: citazione da *Menino de Engenho* e *Il figlio della piantagione*

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
“ <i>O que fazia a velha Totonha mais curiosa era <u>a cor local</u> que ela punha nos seus descritivos. Quando ela queria pintar um reino <u>era como se estivesse falando dum engenho fabuloso</u>. Os rios</i>	“Ma quello che più era affascinante nelle storie della vecchia Totonha, era la descrizione di regni favolosi. I fiumi e le foreste dove si muovevano i suoi personaggi erano

⁷⁰² LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, 6° edizione. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 55.

⁷⁰³ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 106. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 102. *Borrallho* è, in portoghese, il caminetto, quindi il richiamo alla cenere rimane.

⁷⁰⁴ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 80. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 74-75.

<i>e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muito com o Paraíba e a Mata do Rolo. O seu Barba-Azul <u>era</u> um senhor de engenho de Pernambuco</i> ”.	quelli del Paraíba e della macchia del Rôlo; il suo Barbablù <u>somigliava</u> moltissimo al proprietario di una piantagione di Pernambuco, amico del nonno”.
--	---

Il testo in portoghese sottolinea l’aspetto dell’adattamento delle storie di provenienza europea al Nordest brasiliano, in particolare dell’*engenho*, aspetto meno direttamente delineato nella traduzione, basti vedere quel “[o] seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco” con un verbo essere che sancisce un’identità che diventa una somiglianza in italiano: “il suo Barbablù somigliava moltissimo al proprietario di una piantagione di Pernambuco, amico del nonno”. Una nota potrebbe mantenere questo elemento importante e caratteristico principalmente del Nordest, in cui, nella *Literatura de Cordel*, storie di Carlo Magno e degli altri paladini di Francia cominciano a circolare nel *sertão* brasiliano e a entrare nell’immaginario collettivo di una popolazione molto varia dal punto di vista culturale: indios, africani ed europei, a fianco di personaggi famosi locali, come i *cangaceiros*, per esempio.

Esiste un ambito in cui un nominare apparentemente meramente scientifico assume una sfumatura culturale importante, quello della flora; Tabucchi, Bizzarri e Ciacchi dedicano particolare attenzione ai nomi delle piante, cui riservano una parte significativa del glossario. I tre traduttori seguono però una modalità differente, mentre ne *Il treno di Recife* si trovano diversi tipi di spiegazione, che vanno dalla comparazione con alberi, piante o frutti noti, all’indicazione dell’equivalente conosciuto per un lettore italiano, all’indicazione della specie, a una descrizione, il glossario di *Siccità e Vite secche* appare decisamente più scientifico. Nella traduzione di Ciacchi (che pur a volte indica il corrispondente in italiano) l’attenzione per la definizione scientifica delle piante è evidentemente altissima, tanto da portare, in diversi casi, a correzioni dell’indicazione di specie già presenti nel glossario della traduzione di Bizzarri. Di seguito alcuni esempi inseriti nella tabella⁷⁰⁵:

⁷⁰⁵ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 40, 68, 40, 51, 40. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 424-425 (nel testo, nell’ordine di presentazione della tabella: pp. 31, 62, 30, 43, 30. Sono le pagine in cui i nomi compaiono per la prima volta).

Tabella 18: nomi piante e frutti ne *Il treno di Recife, Siccità e Vite secche*

<i>Il treno di Recife</i> (1974)		<i>Siccità</i> (1963) e <i>Vite secche</i> (1993)	
<i>marizeiro</i>	[a]lbero di alto fusto, che cresce sulla riva dei fiumi e che assomiglia al tamarindo	<i>catingueira</i>	albero della famiglia delle leguminose (<i>Caesalpinia gadneriana</i>), tipica della <i>caatinga</i> (<i>Caesalpinia pyramidalis</i>) in Ciacchi
<i>jacarandá</i>	[...] palissandro	<i>juazeiro</i>	Albero della famiglia delle raminacee (<i>Zizyphus undulata</i>); si distacca nella vegetazione del <i>sertão</i> per le foglie di un verde intenso; in Ciacchi: (<i>Zizyphus joazeiro</i>) senza descrizione delle foglie
<i>jaqueira</i>	[p]ianta delle moracee	<i>quixabeira</i>	pianta fruttifera della famiglia delle sapotacee (<i>Bumelia obtusifolia</i>) in Ciacchi la pianta è spinosa e non fruttifera ma con la descrizione: dei cui frutti si ciba il bestiame nei periodi di siccità
<i>jenipapeiro</i> (nel testo in portoghese: <i>pé enorme de jenipapo</i>)	[g]enipa americana, albero delle rubiacee dai frutti commestibili	<i>rosa da Turquia</i>	o <i>turco</i> , come è indicata nell'originale, è un albero della famiglia delle leguminose-cesalpinacee, originario dell'America centrale.
<i>Goiaba(s)</i>	[f]rutto di sapore agro, usato specialmente per marmellate o per preparare canditi	<i>pé de turco</i>	pianta di <i>rosa da Turquia</i> presente solo in Ciacchi (che rimanda alla nota di <i>rosa da Turquia</i>)

L'approccio dei traduttori è diverso, ma non interessa qui riflettere su quale sia o possa essere più opportuno, quello che conta è che per tutti e tre il discorso relativo alla traduzione dei nomi delle piante (o di frutti) è importante, se questi rappresentano 16 delle 26 voci del glossario di Bizzarri, 17 su 31 di quello di Ciacchi e 25 su 93 di quello di Tabucchi che però, è bene ricordarlo, è comune alle due traduzioni *Il figlio della piantagione* e *Il "moleque" Ricardo*; soltanto nomi di piante e frutti, senza contare termini come *caatinga* (o *catinga*) o *sertão*.

Il discorso relativo alla traduzione dei nomi delle piante è più complesso di quanto si possa pensare a prima vista, dal momento che la flora è parte integrante di un paesaggio, di un contesto ambientale ben specifico. Bizzarri, nel carteggio con Guimarães Rosa torna spesso sull'argomento, chiedendo delucidazioni sul tipo di pianta che si trova a dover tradurre, per esempio: "[s]ão josés' (questa pianta ha un altro nome?)" e ricevendo spiegazioni dallo scrittore *mineiro* che cita a questo proposito proprio i libri di Lins do Rego: "[s]ono ninfeacee (?) bianche, con fiori gigliiformi. Si chiama anche giglio di São José. Mi sembra che sia lo stesso vegetale chiamato *baronesa* (compare nei libri di José Lins do Rego). Può essere anche la *gogóia* ou l'*olímpia*". Guimarães Rosa sottolinea l'importanza delle piante viste come marcatori culturali, da un punto di vista geografico sicuramente, ma principalmente poetico:

[q]uindi comprenderai la ragione di quelle piante elencate in note a piè di pagina. Tutte quelle enumerate sono rigorosamente della regione; ma vengono elencate solamente quelle che 'hanno in sé poesia': sia per il significato, assurdo, strano, per l'antropoformizzazione, etc., piccante, poetizzante, dal termine *tupí*, etc. ('il linguaggio è poesia fossilizzata (o pietrificata?)' – Ruskin.). C'è di più. A pagina 600 [151], troverai una vera 'storiella', in miniatura, raccontata esclusivamente tramite nomi esatti di arbusti⁷⁰⁶.

⁷⁰⁶ "“São josés' (tem outro nome esta planta?)”; “[s]ão ninfeáceas (?) brancas, liliformes as flores. Chama-se também lírio de São José. Parece-me que é o mesmo vegetal chamado baronesa (aparece nos livros de José Lins do Rego). Também pode ser a gogóia ou a olímpia”. “Daí, Você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas de pé-de-página. Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região; mas enumeram-se apenas as que ‘contêm poesia’ em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo *tupí*, etc. (‘linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)’ – Ruskin.) Há mais. À

Il riferimento al contenuto poetico insito nel nome della pianta rimanda ad alcuni nomi che possono avere un significato figurato, quelli che, come per gli antroponimi potremmo definire ‘nomi parlanti’. La sfida per il traduttore è maggiore in questo caso, ma al contempo decisamente più interessante: quando il nome nel testo di partenza è frutto della cultura popolare renderlo in un’altra lingua è più difficile perché è necessario riferirsi non alla specie o a un possibile corrispondente ‘domestico’ ma all’idea che ha dato origine al nome, generalmente legato a caratteristiche che vengono attribuite alla pianta a livello popolare, appunto. È il caso, solo per citare un esempio dalla traduzione di Tabucchi, di “*arrebenta-bois vermelhos*” tradotto con “bacche rosse chiamate strippabuoi”. Il perché del nome è da ricercare nell’effetto che le bacche possono causare, come si evince dalle parole successive “[n]ós íamos colhendo cabrinhas amarelas e arrebenta-bois vermelhos que não comíamos porque matavam gente” (“[n]oi ci divertivamo a raccogliere fiori e bacche rosse chiamate strippabuoi, senza mangiarle, perché facevano morire sull’istante”). La soluzione trovata da Tabucchi è assolutamente adeguata e interessante, riesce a conservare perfettamente l’immagine che il termine evoca e la sensazione di pericolo che in italiano è probabilmente più generalizzata in quanto coinvolge tutti, cosa confermata dal glossario presente nell’edizione brasiliana in cui l’azione venefica della pianta si estende ai cavalli⁷⁰⁷.

In altri casi però Tabucchi rinuncia a rendere l’immagine insita nel nome popolare dato alla pianta, come succede con *mata-pasto*. La descrizione della desolazione a cui è ridotto l’*engenho do Santa Fé* è resa attraverso l’immagine delle piante che letteralmente invadono tutto: “[n]a

página 600 [151], *Você encontrará uma verdadeira ‘estorinha’, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos*”. GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 94. La pianta compare, di fatto, in *Menino de Engenho*: “[p]assávamos já pelo balde do açude, coberto de folhas de baronesa” ed è così resa da Tabucchi: “[p]assavamo accanto ai bacini di irrigazione coperti di ninfee”. LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 93; LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 88.

⁷⁰⁷ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 50. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 42. Nel glossario contenuto nell’edizione brasiliana, a p. 152, si legge infatti: “[a]rrebenta-bois – duas plantas consideradas nocivas ao gado (existe também a arrebenta-cavalos)” (“[a]rrebenta-bois – due piante considerate nocive per il bestiame (esiste anche l’arrebenta-cavalos)”).

bagaceira, crescendo, o mata-pasto de cobrir gente, o melão entrando pela fornalhas [...]” e Lins do Rego cita una pianta il cui nome non lascia dubbi quanto all’azione che svolge e agli effetti che sortisce, *mata-pasto*, vale a dire che ‘distrugge i pascoli’. Si tratta di una pianta che può essere usata come alimento per gli animali, ma che può risultare dannosa nel momento in cui invade i campi comportandosi come le piante infestanti⁷⁰⁸. La traduzione italiana mantiene perfettamente l’idea della natura che prende possesso di quello che un tempo era luogo di azione dell’uomo, ma non l’immagine contenuta nel nome della pianta: “[n]ei depositi della melassa cresceva una vegetazione più alta di un uomo. Le zucche si erano arrampicate sulle ciminiere e sui camini [...]”⁷⁰⁹. Una cosa simile accade con il nome di un’altra pianta, *pega-pinto*: “[b]ebia refresco de pega-pinto em jejum, chá de urinana de manhã à noite” (“[d]ovevo bere a digiuno un tè di erbe di *pegapinto*, e la sera un’infusione di foglie di *urinana*”)⁷¹⁰. Il nome popolare dato alla prima pianta, che viene dal verbo ‘*pegar*’, ovvero ‘prendere e ‘*pinto*’, pulcino, è un chiaro riferimento a un’azione svolta dalla stessa, quello di ‘imprigionare’ letteralmente, con le sue foglie e i suoi frutti, i malcapitati pulcini che si trovano ad aggirarsi nei pressi dei suoi frutti appiccicosi, rimanendo ostaggi della pianta⁷¹¹. Tabucchi, come si può notare dalla traduzione,

⁷⁰⁸ “*A planta mata-pasto, considerada uma erva daninha de difícil controle [...]. Ninguém usa o mata-pasto, todo mundo acha ruim, porque enche os terrenos e não é fácil controlar*” (“[I]a pianta *mata-pasto*, considerata un’erbaccia difficile da controllare [...]. Nessuno la usa, non piace a nessuno perché infesta i terreni e non è facile da controllare”) Disponibile in www.emater.al.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/mata-pasto-e-utilizado-como-alternativa-para-nutricao-de-rebanho-no-sertao, accesso effettuato il 12 agosto 2018.

⁷⁰⁹ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 104. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 101. Quanto alla traduzione di “*melão*”, Tabucchi ha utilizzato un altro tipo di pianta/frutto, “*zucca*”, ma appartenente alla medesima famiglia, quella delle cucurbitacee.

⁷¹⁰ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 144. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 142.

⁷¹¹ “*Essa planta tem pequenos frutos e são muito pegajosos. Armadilha certa para pequenas aves*” (“questa pianta ha piccoli frutti molto appiccicosi. Una trappola sicura per piccoli volatili”), disponibile in <http://guclip.com/watch?v=TEFoS2Q1TUx4Sk0>, accesso effettuato il 13 agosto 2018. Si veda, per avere un’idea chiara di quello che accade ai pulcini, il video LEOCADIO Assis, *Planta Boerhavia diffusa L. Pega pinto*. Pubblicato il 26 ottobre 2017. Disponibile in

lascia i due nomi delle piante in portoghese, in corsivo, e li inserisce nel glossario fornendo le seguenti spiegazioni: “pegapinto infuso di erbe per la disinfezione dell’uretra” e “urinana specie di palma, dalle cui foglie si ottiene un infuso antisettico”⁷¹², che non fanno riferimento alcuno alla caratteristica che motiva l’attribuzione del nome popolare. Il dizionario *online* Aulete alla voce *urinana*, che racconta nel nome l’azione che svolge, dice: “s. f. || (*Bras.*) nome de uma erva diurética?”⁷¹³ e cita proprio il brano di *Menino de engenho* cui faccio riferimento. Di fatto, nel romanzo, le due piante sono citate per queste loro proprietà, si tratta infatti di piante diuretiche somministrate sotto forma di infusioni a Carlinhos come terapia per la sifilide: “[e] os diuréticos me faziam vergonha: - *Mijou na cama! E era um debique de todo mundo*” (“[q]uei diuretici erano la mia vergogna. Tutti mi prendevano in giro: ‘ha fatto pipì a letto!’ ”)⁷¹⁴, probabilmente per questo a Tabucchi non interessa mantenere l’efficacia dell’immagine che il nome popolare porta con sé, ‘non serve’. Rinuncia quindi alla possibilità di restituire quell’*humor* di cui parla Guimarães Rosa a proposito della traduzione dei nomi di persona:

[p]enso che, nella ‘spiegazione’, come in tutte le altre parti del libro d’altro canto, tu debba preferibilmente prenderti alcune libertà, invece di sottometterti con estremo rigore al corpo, alle parole del testo originale. [...] L’importante è arricchire la cosa di ‘humor’, la precisa equivalenza è meno importante. ([sic] Mi piacciono perché trovo, per esempio, divertenti certi soprannomi siciliani (Mangiapane, Bruscaloppi, Spadacapa, Sparafucile, Scaramanzia, Occhiazurri, Mangiabene, Spadafora, Passacantando, etc.) e, proprio per questo motivo, ho un catalogo telefonico (elenco del telefono) di Palermo, che sono riuscito a procurarmi grazie a un collega che è Console del Brasile lì⁷¹⁵.

<https://www.youtube.com/watch?v=LAhKd5MLxJM>, accesso effettuato il 13 agosto 2018.

⁷¹² LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 426-427.

⁷¹³ Disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 16 agosto 2018.

⁷¹⁴ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 144. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 142.

⁷¹⁵ “Penso que, na ‘explicação’, Você, como em todas as demais partes do livro, aliás, deve de preferência tomar liberdades, sem se submeter com exatíssimo rigor ao corpo, às palavras do texto original. [...] O importante é enriquecer

Si tratta di elementi realistici, che rimandano a esperienze, consuetudini e situazioni precise, svolgono la stessa funzione delle descrizioni di paesaggi, contestualizzano. Bizzarri affronta il problema tenendo presente il discorso poetico fatto da Guimarães Rosa e dimostrando consapevolezza di fronte alle problematiche che non riguardano solo la traduzione, ma anche, evidentemente, la possibile spiegazione da fornire al lettore:

[m]i piace il fatto che non ti dispiaccia questo gioco, poiché le tue spiegazioni hanno, per me, un grande valore dal punto di vista poetico più che lessicale. [...] Non ho ancora affrontato in modo deciso, il problema, ma dubito che le relazioni di nomi di piante e animali, e di grida di bovini possano godere di una traduzione adeguata in un'altra lingua. Cosa ne pensi? Il glossario sta diventando una vera e propria montagna. Che fare? Mi sto arrovellando. Che diavolo di problemi. Lascero perdere tutto per quando avrò terminato una prima traduzione, per il momento della revisione e pulizia finali⁷¹⁶.

Nel romanzo di Lins do Rego i termini che possono essere considerati marcatori culturali sono numerosi, così come quelli che appartengono a un lessico regionale, tanto da giustificare l'inserimento di

a coisa com 'humor', menos importando a estricta equivalência. (Adoro, eu, por exemplo, o engraçado de certos sobrenomes italianos, principalmente sicilianos (Mangiapane, Bruscaloppi, Spadacapa, Sparafucile, Scaramanzia, Occhiazurri, Mangiabene, Spadafora, Passacantando, etc.) e, por isto mesmo, tenho um catálogo telefônico (lista telefônica) de Palermo, que consegui arranjar com um colega, Cônsul do Brasil lá". GUIMARÃES ROSA, J., João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, op. cit., 2003, pp 123-124.

⁷¹⁶ “Gosto que não desgoste do jogo; pois suas elucidações têm, para mim, grande valor de orientação poética, ainda mais do que lexical. [...] Ainda não enfrentei, firme, o problema, mas duvido que as relações de nomes de plantas e bichos, e de gritos dos vaqueiros, possam ter tradução cabível em outra língua. O que é que V. acha? O glossário se está tornando verdadeiro monte-de-mato. Que fazer? Estou soropitando. Diabos dos problemas. Vou deixar tudo para depois de terminada a tradução bruta, na hora da revisão final e limpeza”. GUIMARÃES ROSA, J., João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri op. cit., 2003, pp. 67-68.

un glossario nella stessa edizione brasiliana. Ivan Cavalcanti Proença, autore del glossario presente nelle ultime pagine dell'edizione da me presa in considerazione, così ne spiega l'inserimento nel libro-archivio *Menino de engenho*: “[f]acciamo quasi sempre in modo di mettere fundamentalmente in evidenza il vocabolario regionale, cosa che rientra tra gli obiettivi del lavoro svolto a scuola”⁷¹⁷. La spiegazione chiarisce da subito che si tratta di una lingua fortemente marcata dal punto di vista della variante regionale, in questo caso nordestina, elemento che potrebbe creare difficoltà anche a studenti brasiliani che non conoscano in maniera approfondita l'ambiente geografico-culturale in cui si svolge l'avventura di Carlos e prosegue sottolineando un aspetto interessante:

[e], avendo come obiettivo una consultazione priva di grossi problemi da parte dello studente, abbiamo cercato di fornire – nella maggior parte dei casi – soltanto il significato che [il termine] ha nel testo, ampliandolo soltanto in alcuni casi in cui vi fossero accezioni evidentemente diverse e/o altre più comuni⁷¹⁸.

I termini inseriti nel glossario sono quindi colti nel contesto in cui compaiono e da cui traggono significato, secondo un'idea che permette di individuare prima e comprendere poi, il marcatore culturale, che non può mai essere osservato al di fuori del contesto da cui trae origine. La particolarità della lingua usata da Lins do Rego, (e di Amado e Ramos, anche se, nel loro caso, non c'è la stessa evidenza, visto che non ho trovato edizioni brasiliane che arrivassero a presentare un glossario) è anche questa: si tratta di un lessico profondamente marcato dal punto di vista culturale già per il Brasile. È chiaro che, nel momento in cui si getta lo sguardo sulla traduzione in italiano, cambia la prospettiva e la responsabilità di lasciare in evidenza i tratti linguistico-culturali rimane totalmente a carico del traduttore, che sceglie cosa ‘normalizzare’, adattare e dove lasciare, invece, che si crei l'effetto di straniamento che indica la presenza di qualcosa di sconosciuto. Molto spesso termini

⁷¹⁷ “*Procuramos, quase sempre, dentro dos objetivos de trabalhos escolares, levantar, fundamentalmente, o vocabulário regional*”. LINS DO REGO, *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 151.

⁷¹⁸ “*E, visando à consulta sem maiores problemas por parte do aluno, buscamos dar, - na maioria dos casos – o sentido apenas do texto, ampliando-o somente em alguns casos de acepções flagrantemente distintas e/ou outras mais usuais*”. LINS DO REGO, loc. cit. L'inciso tra parentesi è mio.

presenti nel glossario di una traduzione italiana non necessitano di chiarimenti in Brasile e, nel caso di *Menino de engenho*, le voci che compongono il glossario brasiliano non sono presenti in quello italiano; può trattarsi di incapacità nel cogliere elementi linguistici carichi di una valenza culturale o, invece, di scelte ragionate e dettate anche dall'impossibilità di corredare una traduzione di un paratesto delle dimensioni di un dizionario, di farlo diventare il "monte-de-mato" di cui parla Bizzarri.

I tre romanzi sulle cui traduzioni ho deciso di riflettere sono estremamente ricchi di termini che sono autentici marcatori di una cultura: quella del Nordest del Brasile degli anni Trenta sicuramente, ma in gran parte anche di quello odierno. Uno studio che parte da una prospettiva che pone la traduzione di una cultura come fulcro della riflessione avrebbe un respiro troppo ampio, ragione per cui non ho potuto soffermarmi su molti termini che sarebbero invece importanti, come quelli che rientrano nel campo lessicale legato al cibo. Ciacchi, per esempio, riprende e amplia l'apparato di note presente nella traduzione di Bizzarri, arricchendolo di termini profondamente marcati dal punto di vista culturale, legati all'alimentazione, come *pinga/cachaça*, alla flora, come *pé de turco* e fortemente legati al lessico del Nordest, come *rapadura*, e *vaquejadas*; anche Grechi inserisce note relative al cibo.

Mentre molti termini che meritano una spiegazione la presentano sotto forma di nota o voce inserita in un glossario nelle traduzioni scelte come oggetto di questa riflessione: "*sertão*, *cangaceiro*, *caatinga*, *retirantes*, solo per fare alcuni esempi⁷¹⁹, di altri non resta traccia.

Nominare significa far vivere, ma lo si può fare cercando di delineare, già nel nome, le caratteristiche che individuano inequivocabilmente ciò che si sta nominando o, al contrario, privando il nominato di qualunque tratto distintivo, come nel caso dei figli di Fabiano in *Vidas secas*. Il nome è portatore di esperienze, riferimenti culturali e consuetudini che sono legati a una realtà ben specifica, che diventa il

⁷¹⁹ "*Sertão*" (presente nel glossario de *Il treno di Recife*, in Avvertenza e glossario di *Siccità*, nelle note di *Vite secche* e in una nota a piè di pagina de *I capitani della spiaggia*); "*cangaceiro*" (*Il treno di Recife*, *I capitani della spiaggia*); "*caatinga*" (*Il treno di Recife*, *Siccità*, *Vite secche* *I capitani della spiaggia*), "*retirantes*" (*Il treno di Recife*) "*cabra*" (*Il treno di Recife*, *Siccità*, *Vite secche*).

serbatoio da cui attingere. L'ultimo esempio che può concludere questa riflessione è rappresentato dal nome *banda-forra*⁷²⁰:

Tabella 19: citazione *banda-forra*

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
[m]as o negro só tinha uma banda escrava. Pertencendo a duas pessoas numa partilha, um dos herdeiros libertara a sua parte. Então o major comprou a metade do escravo. E trouxe o atrevido para a sua bagaceira. E mandou chicoteá-lo no carro, a cipó de couro cru, somente do lado que lhe pertencia. Esta história da banda-forra, o meu avô contava [...]	[d]ecise di comprare il negro, ma questi era schiavo solo a metà, perché apparteneva a due padroni uno dei quali, morendo, lo aveva affrancato. Allora il Major comprò metà dello schiavo e lo portò in piantagione, lo fece legare ai ceppi e lo fece frustare con uno scudiscio di cuoio, solo nel fianco che gli apparteneva. Questa storia il nonno la raccontava [...]

Si tratta, per riprendere le parole di Borutti e Heidmann⁷²¹, di una “differenza ontologica”, dal momento che questo tipo di realtà non esiste nel paese cui la traduzione è rivolta, nella fattispecie l'Italia. Il termine è inserito nel glossario dell'edizione brasiliana e viene così spiegato: “*filho de branco com negra escrava*”⁷²². *Banda-forra* rimanda, come *caboclo*, di cui ho già parlato, alla ‘mescolanza’ etnica che tanto profondamente caratterizza il Nordest brasiliano e, sebbene la traduzione di Tabucchi racconti in modo chiarissimo la storia dello schiavo mezzo libero, sarebbe interessante continuare a trovare il nome che indica l'origine dell'uomo di cui si narra, le due metà, la bianca e la nera, la libera e la schiava⁷²³.

Il nome tipizza e, nel caso dei ‘nomi parlanti’, sia di persona che di animale o di cosa, in particolare di pianta, questa funzione è ancora più evidente in quanto la tipizzazione è frutto diretto di una specifica cultura, dalla quale dipende e con la quale continua a intrattenere un dialogo. I nomi popolari delle piante, per esempio, ci conducono in situazioni e realtà che fanno parte del mondo narrato da questa letteratura e, spesso, disegnano paesaggi riuscendo a evocare immagini più direttamente di

⁷²⁰ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 117. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 114.

⁷²¹ BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, op. cit., 2012, p. 20.

⁷²² LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 152.

⁷²³ *Banda-forra*: “s. m. || (Bras.) *filho de branco com negra escrava*” (“s. m. (Bras.) figlio di bianco con una schiava nera”), disponibile in <http://www.aulete.com.br>, accesso effettuato il 18 agosto 2018.

quanto non riescano a fare descrizioni particolareggiate. Proprio l'immagine di questa letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta dipende più di una volta dalle scelte fatte nella traduzione, visto che l'eliminazione, la domesticazione o al contrario il mantenimento di un termine senza spiegazione può significare assenza di un elemento che, quando marcatore culturale, può risultare determinante. Si possono ottenere immagini bellissime, ma che, pur essendo di più facile e gradevole fruizione da parte del lettore italiano, non restituiscono il mondo letterario che ne è l'essenza. Non si tratta, come ho già evidenziato, soltanto di scelte del traduttore, ma di tutti coloro da cui la traduzione dipende e riguarda anche i paratesti di cui viene corredata, che spesso riescono ad agire in modo più efficace della traduzione. Faccio riferimento a *Vidas secas*, in cui, parlando del figlio maggiore che vuole a tutti i costi sapere cosa sia l'inferno, Ramos scrive: “[e]le tinha querido que a palavra virasse coisa [...]”, più forte, credo, dell'italiano “[e]gli aveva desiderato che la parola avesse senso di cosa ben definita [...]”⁷²⁴. In portoghese e nelle aspettative del ragazzo la parola deve “diventare cosa”, diventare un qualcosa di tangibile e quindi di conoscibile, ma se questa cosa non esiste nel mondo cui la traduzione è destinata si deve trovare un'alternativa: la nota, il glossario. Il rischio è però quello di creare un apparato di note talmente grande da soffocare il romanzo stesso e inquinare il testo, che rimane un'opera di narrativa, cosa che porta, per esempio, Rosa a ristabilire quali siano le priorità rispondendo così alle perplessità dimostrate da Bizzarri:

[m]a, insomma, non credo che questi nomi di piante e alberi, a mo' di documentazione, siano importanti. Procediamo verso il regno del trascendente, del poetico, del vago. [...] Un Glossario così, enorme, soffocherebbe tutto. [...] Quindi l'idea del 'Glossário' 'ridotto ad alcune parole tematiche, che esigono ampia spiegazione etc.' – è quella che mi sembra azzeccata e imm modificabile. Approvatissima, quindi.⁷²⁵

⁷²⁴ RAMOS, G., *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 57; RAMOS, G., *Siccityà*, op. cit., 1963, p. 98; RAMOS, G., *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 55.

⁷²⁵ “Mas, enfim, não creio que esses nomes de plantas e árvores, à guisa de documentação, sejam importantes. Andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago. [...] Glossário enorme, desses, sufocaria tudo. [...] Assim, a idéia do 'Glossário' 'reduzido a algumas palavras temáticas, que exigem ampla explicação, etc.' – é a que me parece acertada e

Si può cercare di ovviare a questo problema facendo ricorso ai paratesti, preziose parti costitutive del libro-archivio tradotto, potenzialmente in grado di aggiungere con efficacia e immediatezza quegli elementi che il testo tradotto non può trasmettere, come succede quasi sempre nelle traduzioni su cui ho riflettuto. Nonostante la sinergia che in alcuni casi si innesca tra paratesti e testo tradotto, però, molti degli elementi culturali regionalisti che caratterizzano questi romanzi si perdono, non si rintracciano nella traduzione proposta in Italia, vengono sacrificati nel viaggio che compiono per poter arrivare in un'altra cultura, distante. Il caso de *I banditi del porto* è forse il più significativo, ma non si può dimenticare che, in questa riflessione, ho considerato, per forza di cose, soltanto i paratesti che pertengono al peritesto e che la traduzione di Puccini, con la sua altra traduzione, *Jubiabá* e con *Terre del finimondo* (tradotto da Mario da Silva), ha avuto e svolto il compito difficile e al contempo determinante di aprire un varco affinché questa letteratura potesse entrare in Italia.

3.2 TAGLI E USO DELLA LINGUA, L'IMMAGINE LINGUISTICA

Parlando di autori brasiliani regionalisti del Nordest l'elemento linguistico assume un carattere culturale ben specifico, dal momento che la lingua usata dagli scrittori degli anni Trenta è il risultato di una rottura con tutta la tradizione precedente e di una scelta che connota in modo definitivo una letteratura che è completamente nuova. Secondo Erilde Melillo Reali:

[c]ome Graciliano, Jorge Amado preferisce dunque sfruttare nel registro narrativo la ricchezza (e la generale comprensibilità) dei 'brasileirismos' colloquiali ereditati dalla prosa avanguardistica, e questa duplice connotazione del linguaggio – 'brasiliano' nelle pagine direttamente attribuibili al narratore, e spontaneamente regionale nel parlato – ci sembra indicare con sufficiente chiarezza un modo nuovo di affrontare, senza remore

imodificável. Aprovedíssima, pois". GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, pp. 113 e 141.

intellettualistiche, il problema espressivo del neoregionalismo⁷²⁶.

Il discorso sulla lingua è già stato affrontato, ma vale la pena ribadire come tutti e tre gli autori oggetto di studio del presente lavoro siano accomunati dalla scelta di usare una lingua intimamente legata all'ambiente in cui i personaggi dei romanzi si trovano a vivere e che potrebbe tranquillamente essere la lingua usata nel quotidiano da chi in quel contesto trascorre veramente la propria esistenza, nelle condizioni descritte dagli scrittori. Come ho già detto, pur muovendosi in un ambito geografico e culturale che li accomuna, i tre autori differiscono tra loro, come afferma ancora Melillo Reali nel suo studio sul lessico del Nordest di Amado e Ramos:

se per Graciliano Ramos è apparsa utile una rilevazione indifferenziata di vocaboli appartenenti al *subdialeto* settentrionale, l'operazione di Jorge Amado ha invece sollecitato la focalizzazione di campi lessicali specifici, dalla culinaria alla religione sincretica.⁷²⁷

Amado si pronuncia in prima persona in merito alla lingua in cui sono scritti i propri romanzi: “[c]redo di avere un’ampia conoscenza della lingua parlata dal popolo. La conosco bene e, mentre scrivo un romanzo, mi risulta facile utilizzarla”⁷²⁸. Della lingua di José Lins do Rego il regista

⁷²⁶ MELILLO REALI, E. “Lessico del Nordeste. Da Graciliano Ramos a Jorge Amado”, in *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Napoli, 15-20 Aprile 1974. Atti*, a cura di Várvaro, A. Napoli: Gaetano Macchiaroli Libraio Editore, 1981, Atti – Volume V – Comunicazioni, p. 226.

⁷²⁷ Ibidem, p. 223. Vale la pena aggiungere che mi sono già confrontata con la traduzione dei campi lessicali citati dalla studiosa, culinaria e religione sincretica in Amado. Ho trattato il primo argomento in un articolo: “Amado e a comida. A tradução do vocabulário ligado à comida na obra *Tenda dos milagres* de Jorge Amado: um problema somente linguístico?”, in PETERLE, P. (a cura di) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011, pp. 197-214. Il secondo è stato affrontato nella tesi del *Mestrado* conseguito nel 2012 presso l’UFSC (Programma di Estudos da Tradução) dal titolo *La traduzione italiana di Tenda dos Milagres: uno sguardo agli aspetti religiosi*.

⁷²⁸ “*Creio ter um vasto conhecimento da língua falada pelo povo. Conheço-a bem, e, quando estou escrevendo um romance, ela me vem muito facilmente*”,

Walter Lima Junior, cui si deve l'adattamento cinematografico, quindi una riscrittura, di *Menino de Engenho*, dice: “non rinuncia all'oralità. La sua letteratura è quasi la trascrizione dell'oralità, scrive come se parlasse”⁷²⁹. La lingua di Graciliano Ramos, oltre ad avere le stesse caratteristiche, risulta essere particolarmente asciutta, ‘secca’ e lo scrittore, riferendosi ai rappresentanti di quella che chiama “la letteratura nuova” (“*a literatura nova*”), cui egli stesso appartiene, dice:

gli scrittori attuali sono andati a studiare i suburbi, la fabbrica, lo zuccherificio, la prigione del campo, la scuola del rozzo professore. [...] hanno visto da vicino molte porcherie, hanno avuto il coraggio di parlare in modo scorretto, come tutti, senza dizionario, senza grammatica, senza manuale di retorica. Hanno sentito grida, imprecazioni, parolacce e hanno messo tutto nei libri che hanno scritto. Avrebbero potuto trasformare le grida in sospiri, le imprecazioni in preghiere. Avrebbero potuto, ma hanno preferito mettere i puntini sulle *ii*⁷³⁰.

Se è vero che, come ho già detto nel paragrafo precedente, il legame tra lingua e ambiente si ritrova nei romanzi nordestini degli anni Trenta e contribuisce a caratterizzarli nel loro regionalismo dal punto di vista del lessico, tanto da far parlare di “una terminologia a circuito

cita inoltre, come riferimento per la lingua utilizzata, il “*Léxico da língua da Bahia de Edison Carneiro* (Lessico della lingua di Bahia di Edison Carneiro)”. RAILLARD, A., *Conversando com Jorge Amado*, op. cit., 1990, p. 299.

⁷²⁹ “*Ele não abdica da oralidade. A literatura dele é quase que a transcrição da oralidade, ele escreve como se estivesse falando*”. Si veda il video TVBRASIL José Lins do Rego - De Lá Pra Cá - 21/08/2011, pubblicato il 30 agosto 2011, disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=Ejg3lkFpU3c&t=2>, accesso effettuato il 28/09/2017.

⁷³⁰ “*Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. [...] viram de perto muita porcaria, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos ii*”. RAMOS, G. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994, p. 90.

chiuso” per Ramos⁷³¹, questo avviene anche ad altri livelli linguistici, come per esempio l’uso di registri linguistici, di modi di dire popolari, ma anche dal punto di vista morfologico. In questo paragrafo la riflessione è dedicata ancora alla lingua, ma ad aspetti del ‘compito del traduttore’ apparentemente più tecnici, come l’uso di tempi verbali, la traduzione di figure retoriche, espressioni idiomatiche, che possono rivelarsi meno strutturali e più culturali di quanto si possa pensare a prima vista, nonché ai tagli effettuati sul testo di partenza in portoghese.

Per poter condurre una riflessione in questo senso ho ritenuto interessante concentrarmi, per quanto riguarda Amado, sull’aspetto che ne caratterizza profondamente la lingua, il fatto che sia la “*língua do povo*”, per vedere se e come questa sia stata resa nelle due traduzioni italiane di *Capitães da Areia*. In realtà non si tratta di una lingua ‘uniforme’, perché uniforme non è la società che la usa per esprimersi, quindi l’attenzione si concentra su questo: se e come sia stato restituito in italiano quello che Cintia Cecilia Barreto definisce “*discurso polifônico*”⁷³². Ho scelto di riflettere, in prima istanza, su una parte del romanzo che è presente nella traduzione di Grechi mentre è oggetto di un taglio integrale in quella di Puccini: “*Cartas à redação*” (“Lettere alla redazione”); parte che riveste un’importanza significativa da diversi punti di vista, ma che qui mi interessa osservare da una prospettiva direi sociolinguistica dell’uso della lingua. Si tratta di lettere che affrontano il problema dei ‘capitani della spiaggia’, indirizzate alla redazione del giornale da parte di diversi personaggi, appartenenti a diverse classi sociali. L’elemento linguistico diventa un elemento culturale sì, ma anche di rilevanza sociale, dal momento che Amado, mantenendo diversi registri, lascia che sia proprio la lingua a individuare le varie categorie di persone che costituiscono quella Salvador che rifiuta o, al contrario, cerca di comprendere, i *meninos de rua*. Si vedano alcuni esempi⁷³³:

⁷³¹ MELILLO REALI, E., “Lessico del Nordeste. Da Graciliano Ramos a Jorge Amado”, op. cit., 1981, p. 225.

⁷³² “Discurso polifonico”. BARRETO, C. C., “Subjetividade da linguagem em *Vidas Secas*: discurso popular e identidade”, op. cit.

⁷³³ Gli esempi sono tratti dalle seguenti edizioni: AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, pp. 9-21 e AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, pp. 11-25. Nei brani in italiano l’uso del corsivo rispetta i caratteri usati nel libro.

Tabella 20: citazioni *Cartas à redação* e *Lettere alla redazione*

<i>Capitães da Areia</i> (1937)	<i>Capitani della spiaggia</i> (1988)
<p>“CRIANÇAS LADRONAS. AS AVENTURAS SINISTRAS DOS ‘CAPITÃES DA AREIA’ – A CIDADE INFESTADA POR CRIANÇAS QUE VIVEM DO FURTO – URGE UMA PROVIDÊNCIA DO JUIZ DE MENORES E DO CHEFE DE POLICIA – ONTEM HOUE MAIS UM ASSALTO”</p>	<p>“BAMBINI LADRI LE SINISTRE AVVENTURE DEI «CAPITANI DELLA SPIAGGIA» - LA CITTÀ INFESTATA DA BAMBINI CHE VIVONO DI FURTI – URGONO PROVVEDIMENTI DEL GIUDICE MINORILE E DEL CAPO DELLA POLIZIA – IERI UNA NUOVA RAPINA”</p>
<p>CARTA DO SECRETÁRIO DO CHEFE DE POLÍCIA À REDAÇÃO DO “JORNAL DA TARDE” “Sr. Diretor do ‘Jornal da tarde’ Cordiais saudações [...] A Policia neste caso deve agir em obediência a um pedido do Dr. Juiz de Menores. Mas que, no entanto, vai tomar sérias providências para que semelhantes atentados não se repitam e para que os autores do de anteontem sejam presos para sofrerem o castigo merecido. [...] Cordiais saudações. Secretário do Chefe de Policia” (Publicada em primeira página do “JORNAL DA TARDE”, com clichê do Chefe de Polícia e um vasto comentário elogioso)</p>	<p>“LETTERA DEL SEGRETARIO DEL CAPO DELLA POLIZIA ALLA REDAZIONE DEL «JORNAL DA TARDE» Signor Direttore, La saluto cordialmente. [...] La Polizia, in casi del genere, deve agire in esecuzione a richiesta espressa del Sig. Giudice Minorile. Tuttavia il Sig. Capo della Polizia tiene a sottolineare che intende prendere seri provvedimenti acciocché simili attentati non tornino a ripetersi, e perché gli autori di quello perpetrato l’altro ieri siano arrestati e puniti come meritano. [...] Cordiali saluti. Segretario del Capo della Polizia” (Lettera pubblicata in prima pagina dal «Jornal da Tarde», con una fotografia del Capo della Polizia accompagnata da lungo commento elogiativo).</p>
<p>CARTA DO DOUTOR JUIZ DE MENORES À REDAÇÃO DO “JORNAL DA TARDE” “Exmo. Sr. Diretor do ‘Jornal da tarde’. Cidade do Salvador Neste Estado. Meu caro patrício. Cordiais saudações Folheando, num dos raros momentos de lazer que me deixam as múltiplas e variadas preocupações do meu</p>	<p>“LETTERA DEL DOTT. GIUDICE MINORILE ALLA REDAZIONE DEL «JORNAL DA TARDE» All’Eccellentissimo Sig. Direttore del «Jornal da Tarde» Città di Salvador In questo Stato. Mio caro compaesano, Saluti cordiali. Sfogliando, in uno dei rari momenti di tranquillità che mi lasciano le molteplici e svariate preoccupazioni</p>

<p><i>espinhoso cargo, o vosso brilhante vespertino, tomei conhecimento de uma epistola do infatigável Doutor Chefe de Polícia do Estado. Na qual dizia dos motivos por que a Polícia não pudera até a data presente intensificar a meritória campanha contra os menores delinqüentes que infestam a nossa urbe [...]</i></p> <p><i>De V. Ex.^a, admirador e patrício grato,</i></p> <p><i>Juiz de Menores.</i></p> <p><i>(Publicada no “JORNAL DA TARDE”, com clichê do Juiz de Menores em uma coluna e um pequeno comentário elogioso.)</i></p>	<p><i>connesse con il mio spinoso incarico, il vostro brillante foglio pomeridiano, sono venuto a conoscenza di una epistola dell'infaticabile Sig. Capo della Polizia di Stato, nella quale egli spiegava i motivi per cui la Polizia non aveva potuto, a suo dire, intensificare la meritoria campagna contro i delinquenti minori che infestano la nostra città [...]</i></p> <p><i>Della S. V. ammiratore e grato compaesano,</i></p> <p>Il Giudice Minorile</p> <p><i>(Lettera pubblicata sul «Jornal da Tarde», insieme con una fotografia del Giudice Minorile, accompagnata da un breve commento elogiativo su una colonna).</i></p>
<p>CARTA DE UMA MÃE, COSTUREIRA, À REDAÇÃO DO “JORNAL DA TARDE”</p> <p>“Sr. Redator:</p> <p><i>Desculpe os erros e a letra, pois não sou costureira nestas coisas de escrever e se hoje venho a vossa presença é para botar os pontos nos ii. [...] Eu queria que seu jornal mandasse uma pessoa ver o tal do reformatório para ver como são tratados os filhos dos pobres que têm a desgraça de cair nas mãos daqueles guardas sem alma. Meu filho Alonso teve lá seis meses e se eu não arranjasse tirar ele daquele inferno em vida, não sei se o desgraçado viveria mais seis meses. O menos que acontece pros filhos da gente é apanhar duas e três vezes por dia. [...] Também se quiser pode conversar com o Padre José Pedro, que foi capelão de lá e viu tudo isso. Ele também pode contar e com melhores palavras que eu não tenho.</i></p> <p>Maria Ricardina, costureira.”</p> <p><i>(Publicada na quinta página do “JORNAL DA TARDE”, entre anuncios, sem clichê e sem comentário)</i></p>	<p>“LETTERA DI UNA MADRE SARTA ALLA REDAZIONE DEL «JORNAL DA TARDE»</p> <p><i>Signor Redattore,</i></p> <p><i>Mi scusi per gli errori e la calligrafia, perché non sono abituata a queste cose di scrivere, e se oggi vengo alla sua presenza è per mettere i puntini sugl'i. [...] Io volevo che il suo giornale mandasse una persona a vedere quel riformatorio per vedere come trattano i figlioli dei poveri che gli tocca la disgrazia di cascare nelle mani di quei guardiani senza cuore. Il mio Alonso c'è rimasto sei mesi, che se non mi riusciva di tirarlo fuori di quell'inferno, non so se quel disgraziato campava altri sei mesi. Il meno che gli può succedere ai nostri figlioli è di buscarne due o tre volte al giorno. [...] Se gli pare, può anche parlare con Padre José Pedro, che è stato cappellano laggiù e ha visto tutto. Glielo può dire anche lui e con parole meglio di quelle che so io”</i></p> <p>Maria Ricardina, sarta</p> <p><i>(Lettera pubblicata in quinta pagina del «Jornal da Tarde», fra gli annunci vari, senza foto né commenti).</i></p>

<p>CARTA DO PADRE JOSÉ PEDRO À REDAÇÃO DO “JORNAL DA TARDE”</p> <p>“Sr. Redator do ‘Jornal da tarde’ Saudações em Cristo.</p> <p>[...] infelizmente Maria Ricardina tem razão. As crianças no aludido reformatório são tratadas como feras, essa é a verdade. Esqueceram a lição do suave Mestre, Sr. Redator, e em vez de conquistarem as crianças com bons tratos, faem-nas mais revoltadas ainda com espancamentos seguidos e castigos físicos verdadeiramente desumanos. [...] O que tenho visto, Sr. Redator, daria um volume. Muito grato pela atenção. Servo em Cristo,</p> <p style="text-align: right;">Padre José Pedro”</p> <p>(Carta publicada na terceira página do “JORNAL DA TARDE”, sob o título “Será Verdade” e sem comentários)</p>	<p>“LETTERA DEL PADRE JOSÉ PEDRO ALLA REDAZIONE DEL «JORNAL DA TARDE»</p> <p>Sig. Redattore del «Jornal da Tarde» La saluto nel nome di Cristo.</p> <p>[...] Maria Ricardina è purtroppo nel vero. I fanciulli del riformatorio in questione sono trattati come bestie feroci, questa è la verità. Hanno dimenticato la lezione del Divino Maestro, signor Redattore, e anziché conquistarsi i bambini con le buone maniere, li rendono ancor più ribelli con continue battiture e punizioni fisiche veramente disumane. [...] Ciò che ho visto con i miei occhi, Signor Redattore, darebbe materia per un libro intero.</p> <p>La ringrazio per la sua attenzione Suo servo in Cristo</p> <p style="text-align: right;">Padre José Pedro”</p> <p>(Lettera pubblicata in terza pagina del «Jornal da Tarde», sotto il titolo «sarà poi vero?», e senza commenti).</p>
<p>CARTA DO DIRETOR DO REFORMATÓRIO À REDAÇÃO DO “JORNAL DA TARDE”</p> <p>“Exmo. Sr. Diretor do ‘Jornal da tarde’ Saudações.</p> <p>Tenho acompanhado com grande interesse a campaha que o brilhante órgão da imprensa baiana, que com tão rútila inteligência dirigis, tem feito ontra os crimes apavorantes dos ‘Capitães da Areia’, bando de delinqüentes que amedronta a cidade e impede que ela viva sossegadamente. [...]</p> <p>Quanto à carta de uma mulherzinha do povo, não me preocupei com ela, não merecia a minha resposta. [...] O que me abismou, Sr. Diretor, foi a carta do Padre José Pedro. Esse sacerdote, esquecendo as funções do</p>	<p>“LETTERA DEL DIRETTORE DEL RIFORMATORIO ALLA REDAZIONE DEL «JORNAL DA TARDE»</p> <p>Eccellentissimo Sig. Direttore del «Jornal da Tarde»</p> <p>La saluto.</p> <p>Ho seguito con grande interesse la campagna che il brillante foglio della stampa baiana, che con sì rutilante intelligenza ella dirige, ha condotto contro i crimini spaventosi dei «Capitani della spiaggia», squadraccia di delinquenti che terrorizza la città e impedisce che essa viva in pace. [...]</p> <p>Per quanto riguarda la lettera di una donnetta del popolo, non l'ho neppure presa in considerazione, essa non merita una mia risposta. [...]</p>

<p><i>seu cargo, veio lançar contra o estabelecimento que dirijo graves acusações. [...]</i> <i>Criado agradecido e admirador atento,</i> Diretor do Reformatório Baiano de Menores Delinquentes e Abandonados.” <i>(Publicada na terceira página do “JORNAL DA TARDE”, com um clichê do Reformatório e uma notícia adiantando que na próxima segunda-feira irá um redator do “Jornal da Tarde” ao Reformatório)</i></p>	<p><i>Ciò che invece mi ha colpito profondamente è stata la lettera del Padre José Pedro. Questo sacerdote, dimentico delle funzioni insite nel suo incarico, è venuto a lanciare contro l'istituto che dirigo accuse gravi. [...]</i> <i>Suo grato servitore e ammiratore da sempre</i> Direttore del Riformatorio Baiano per Minorenni Delinquenti e Abbandonati”. (Lettera pubblicata in terza pagina sul «Jornal da Tarde», con una fotografia del Riformatorio e una nota che anticipava una visita del redattore del «Jornal da Tarde» al Riformatorio stesso per il lunedì seguente).</p>
---	---

Come si può notare lo stile e il registro cambiano a seconda del mittente della lettera, si va da quello caratteristico di una notizia data dal giornale a quelli formali delle autorità ma anche di Padre José Pedro, a quello informale e basso della mamma; così come cambia la pagina in cui la lettera è pubblicata: le autorità in prima pagina o comunque in pagine iniziali, con foto e/o commento, le critiche in quelle centrali senza elementi che le mettano in evidenza. Stile, morfologia e registro individuano il personaggio e il suo ruolo nella società, direi il ‘peso’ che ha all’interno della comunità di Salvador; le varietà linguistiche caratterizzano ulteriormente ognuno dei mittenti, dal momento che essi parlano la lingua del gruppo sociale cui appartengono. Le autorità usano un lessico che definirei colto e uno stile estremamente formale, a cominciare da appellativi e formule di saluto: “*Sr. Diretor do ‘Jornal da tarde’ e Cordiais saudações*” (Segretario del Capo della Polizia); “*Exmo. Sr. Diretor do ‘Jornal da tarde’. Cidade do Salvador. Neste Estado. Meu caro patrício*” e “*De V. Ex.^a, admirador e patrício grato*” (Il Giudice Minorile); “*Exmo. Sr. Diretor do ‘Jornal da tarde’ Saudações*” e “*Criado agradecido e admirador atento*” (Direttore del Riformatorio Baiano per Minorenni Delinquenti e Abbandonati). Padre José Pedro si trova in una posizione che si potrebbe definire ‘di collegamento’, il suo lessico è sicuramente colto, ma lo stile è più semplice e meno pomposo di quello delle autorità, oltre che evidentemente segnato dal suo essere un religioso: “*Sr. Redator do ‘Jornal da tarde’ Saudações em Cristo*” e “*Servo em Cristo*”; la madre, Maria Ricardina, infine, comincia scusandosi per gli errori e la calligrafia e termina chiedendo di fare riferimento a chi sa usare

meglio di lei le parole: “*Sr. Redator*” e “*Ele também pode contar e com melhores palavras que eu não tenho*”. La lingua di quest’ultima introduce da subito a quella che il lettore troverà diffusamente nel libro, a *língua do povo* (la lingua del popolo di cui parla Amado) parlata dai capitani, protagonisti del romanzo, e da chi si muove nel loro ambiente. Mentre le autorità utilizzano termini come *urbe*, di origine latina e *patrício*, che rimanda nuovamente al latino *patricius* e individua immediatamente la comune (di chi scrive e del destinatario) appartenenza a un gruppo che si distacca nettamente da coloro che potrebbero essere indicati dal suo antonimo, *plebeu* (dal latino *plebeius*), con il quale il primo termine è in evidente contrapposizione, il lessico della madre sarta è estremamente semplice. La lingua della madre è l’elemento che mi interessa analizzare, rappresenta la rottura proprio con il linguaggio pomposo, o almeno colto, formale, rappresentato da quello delle autorità. Nella sua lettera la sarta Maria Ricardina usa infatti “*teve*” e “*pros*”, invece delle forme corrette “*esteve*” e “*para os*” e, nella frase ipotetica “*se eu não arranjasse tirar ele daquele inferno em vida, não sei se o desgraçado viveria mais seis meses*”, utilizza tempi verbali sbagliati “*arranjasse*” e “*viveria*” invece di “*tivesse arranjado*” e “*teria vivido*”, tipici della lingua parlata, solo per fare alcuni esempi. Si tratta di marcatori che individuano fasce più basse della popolazione. Padre José Pedro, che, come ho già detto, rappresenta una sorta di cerniera tra i gruppi sociali che si confrontano in queste lettere, usa termini colti, come “*aludido, espancamentos, desumanos*”, oltre che appartenenti alla sua microlingua, quella religiosa, di cui “*suave Mestre*” può essere un esempio.

Sono variazioni linguistiche, diastratiche e culturali, dal momento che, attraverso la lingua, lo scrittore riesce a proporre un’immagine del meticcio che è una caratteristica importante di Salvador e, in generale, del Nordest del Brasile. La “lingua del popolo” rappresenta quindi, in questo caso, una sfida importante dal punto di vista linguistico-culturale ed è interessante vedere come la traduttrice abbia affrontato il problema e che tipo di proposta abbia fatto. La frase ipotetica si presta benissimo a una prima analisi in tal senso, visto che, nella traduzione, Grechi riesce perfettamente a conservare il tratto di oralità che si è diffuso anche in italiano, diventando una caratteristica della lingua parlata⁷³⁴, l’uso

⁷³⁴ D’ACHILLE, P. *L’italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, 2007, p. 180.

In questo caso e anche in altri seguenti si tratta di una nuova varietà di italiano, individuata soprattutto in studi degli anni Ottanta, definita “italiano dell’uso medio” da Francesco Sabatini (si veda “*L’«italiano dell’uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*”, in *Gesprochenes Italienisch in*

dell'imperfetto al posto di congiuntivo e condizionale passati: “*se non mi riusciva di tirarlo fuori di quell'inferno, non so se quel disgraziato campava altri sei mesi*”. Qui la traduzione riesce a rendere la stessa ‘problematica’ nella stessa frase, mentre altrove non è possibile, è il caso delle varianti citate prima: “*teve*”, per cui non c'è corrispondenza in italiano e “*pros*” che invece viene in qualche modo conservato, anche se non attraverso l'uso di una preposizione sbagliata e per di più contratta con l'articolo. Grechi agisce sulla sintassi e la frase in portoghese “[*o*] *menos que aconetece pros filhos da gente é apanhar duas e três vezes por dia*” diventa in italiano “[*i*] *meno che gli può succedere ai nostri figlioli è di buscarne due o tre volte al giorno*”, l'elemento che indica che si tratta di una lingua parlata è la dislocazione a sinistra presente nella frase⁷³⁵. Un ulteriore elemento elencabile tra i tratti dell'italiano dell'uso medio, al quale la traduttrice ricorre, non corrisponde a nessuna variazione in portoghese, si tratta dell'uso del che polivalente seguito dal pronome nella frase “*per vedere come trattano i figlioli dei poveri che gli tocca la disgrazia di cascare nelle mani di quei guardiani senza cuore*”⁷³⁶. Evidentemente non può esserci sempre una corrispondenza diretta tra le due lingue e la traduttrice cerca di far sì che il lettore percepisca l'oralità della lingua di Amado agendo sulla lingua di arrivo, ma dove questa lo consente; altri esempi possono essere i seguenti:

Tabella 21: citazioni Maria Ricardina

<i>Capitães da Areia</i> (1937)	<i>Capitani della spiaggia</i> (1988)
“ <i>Eu prefiro ver meu filho no meio deles que no tal reformatório</i> ”	“ <i><u>Io mi piace</u> di più vedere il mio ragazzo con quelli che al riformatorio</i> ”
“ <i>Também se quiser pode conversar com o Padre José Pedro [...] pode contar e com melhores palavras que eu não tenho</i> ”.	“ <i>Se <u>gli</u> pare, può anche parlare con Padre José Pedro [...] Glielo può dire anche lui e con parole <u>meglio</u> di quelle che so io</i> ”.

Nel primo caso viene inserito un anacoluto che non c'è in portoghese, nel secondo c'è un errore nell'uso del pronome che dovrebbe essere alla forma di cortesia ed è inoltre usato un comparativo di maggioranza, ma di un avverbio invece che di un aggettivo, come sarebbe

Geschichte und Gegenwart, Tübingen: Narr, 1985, pp. 154-184) e “neostandard” da Gaetano Berruto (si veda *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci, 2012).

⁷³⁵ D'ACHILLE, P. *L'italiano contemporaneo*, op. cit., 2007, p. 162 e p. 182.

⁷³⁶ Ibidem, p. 173 e p. 185.

corretto e come è in portoghese. L'esigenza è quella di disseminare la lingua di Maria Ricardina di elementi che la caratterizzino come esempio di lingua parlata dal popolo e Grechi lo fa, non rimanendo pedissequamente fedele alle variazioni presenti nel portoghese ma riuscendo a rendere lo stesso effetto con esempi decisamente possibili e che funzionano in italiano. Questo è un caso in cui l'infedeltà del traduttore permette che la traduzione sia fedele al testo in portoghese in un senso più ampio del termine. Le "Lettere alla redazione" evidenziano molto chiaramente una polifonia del discorso, rintracciabile anche in altri numerosissimi elementi linguistici che emergono nel corso del romanzo. Non mi è possibile trattarli tutti e quindi ho dovuto fare una scelta, decidendo di prendere in esame quelli che hanno maggiormente catturato la mia attenzione, per frequenza o significatività. Un elemento che individua i capitani della spiaggia e tutti i personaggi che ruotano loro attorno, una caratteristica che li contraddistingue è l'uso del pronome 'tu' con il verbo coniugato alla terza persona, nella tabella di seguito alcuni esempi con la traduzione di Puccini e Grechi⁷³⁷:

Tabella 22: citazioni ragazzi

<i>Capitães da Areia</i> (1937)	<i>I banditi del porto</i> (1952)	<i>Capitani della spiaggia</i> (1988)
<i>Pedro achava que o negro era bom e não se cansava de dizer:</i> – <u>Tu é bom, Grande. Tu é melhor que a gente.</u>	Pedro sapeva che il negro era buono e glielo diceva sempre: « <u>Tu sei</u> buono, Grande. <u>Tu sei migliore</u> di tutti».	Pedro trovava che il negro era un buono, e non si stancava di ripetere: « <u>Tu è</u> buono, Grande. <u>Tu è meglio</u> di noi. [...]».
– <u>Tu conta?</u> – <i>Quando findar de ler eu conto. Tu vai ver só que negro ...</i>	– <u>Me la racconti?</u> – Quando avrò finito, sì, <u>te la racconterò. Ti basti sapere</u> che è un negro ...	« <u>Che me la racconti?</u> » «Quando ho finito di leggerla <u>te la racconto</u> . Vedrai che razza di negro ...».
<i>Não estou dizendo que não topo. <u>Tou só falando que trabalhar pra um gringo ladrão não é negócio. Mas se tu quer</u> ...</i>	– Non sto dicendo che non voglio. Ma lavorare per un ladro di forestiero non è una mecca. <u>Se però la pensi</u> così ...	«Non ho mica detto che non ci sto. Dico solo che <u>a lavorare</u> per un gringo ladro non è un affare. Ma <u>se a te ti va bene</u> ...»

⁷³⁷ Gli esempi sono tratti dalle seguenti edizioni: AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, (pp. 29, 30, 31, 56); AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952 (pp. 13, 16, 18); *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, (pp. 33, 35, 37, 64). Le sottolineature sono mie.

– Onde <u>tu te meteu</u> ?	/	«Dove diavolo <u>tu s'era</u> <u>cacciato</u> ?».
	evita la domanda, riassume	

I due traduttori hanno fatto scelte diametralmente opposte, mentre Puccini ha optato per la normalizzazione, Grechi ha preferito conservare le variazioni linguistiche che caratterizzano la lingua parlata ‘dal popolo’. La modalità è quella della conservazione del pronome ‘tu’ con il verbo coniugato alla terza persona, ancora una volta l’uso errato di un comparativo, dell’avverbio invece dell’aggettivo (“[*t*]u è meglio di noi”), anche se, in questo caso, la forma in portoghese è identica, sia per l’avverbio che per l’aggettivo.

Ma la traduttrice compie anche un’altra scelta molto interessante, a livello morfosintattico, l’uso del pronome impersonale ‘si’, anche in presenza del pronome ‘noi’ per tradurre il pronome di prima persona plurale, come si può notare negli esempi che seguono⁷³⁸:

Tabella 23: citazioni ragazzi

<i>Capitães da Areia</i> (1937)	<i>I banditi del porto</i> (1952)	<i>Capitani della spiaggia</i> (1988)
<i>Pedro Bala replicou:</i> – <i>Deixa de conversa fiada, meu tio. Nós quer comer.</i>	/	Pedro Proiettile rispose: «Basta con le chiacchiere zio. <u>Noi si vuol mangiare</u> ».
– <i>Diga o que è, a gente sabe fazer o trabalho direito</i> – <i>retrucou Pedro Bala [...]</i>	– Diteci che c’è da fare: <u>noi lavoriamo bene...</u>	« <u>Ci dica</u> di che si tratta, <u>noi si sa far le cose per bene</u> », replicò Pedro Proiettile [...]
– [...] <u>Tu bota</u> as coisas pra andar, <u>a gente se aboleta</u> .	– [...] <u>Tu metti</u> in moto e <u>noi ci sistemiamo</u> sui cavalli.	«[...] <u>Tu fa</u> girare questo coso, <u>noi ci si monta</u> ».
– <i>E a gente tá convidado [...]</i> <i>A gente não esquece do convite do senhor...</i> – – <i>Fica pra outra vez. Mas o senhor não vai zangar com a gente</i>	– [...] e <u>noi siamo stati invitati</u> [...] – [...] <u>Non disprezziamo</u> il suo invito, padre ...– – Sarà per un’altra volta. <u>Ma lei, padre,</u>	«[...] E <u>noi s’è invitati</u> » «[...] <u>Noialtri non ci si dimentica</u> dell’invito suo ...» «Sarà per un’altra volta. <u>Ma lei non si arrabbia perché noi non accetta?</u> No, eh?»

⁷³⁸ Gli esempi sono tratti dalle seguenti edizioni: AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, pp. 51, 52, 60, 69; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, pp. 39, 40, 53, 63-64; AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, pp. 58, 59, 71, 82. Le sottolineature sono mie.

<u>porque a gente não aceita?</u> Não vai, não é?	<u>non si arrabbi con noi se non accettiamo.</u> Non è il caso, no?	«Noi li rimette dov'erano...[...]»
– – <u>A gente pode botar no lugar onde estava...</u> [...]	– <u>Noi possiamo stare dove stiamo...</u> [...]	
– <u>Nós sabe guardar um segredo</u> [...]	– <u>I Banditi del Porto sanno conservare un segreto</u> [...]	«Noi è capaci di mantenere un segreto [...]»

Si tratta di una variante linguistica specifica, quella toscana⁷³⁹, utilizzata per tradurre frasi in cui in portoghese compare la prima persona plurale, espressa sia dal pronome ‘*nós*’ che dal sintagma ‘*a gente*’, forma utilizzata principalmente nel parlato. L’uso del pronome ‘*si*’ permette di conservare il verbo alla terza persona singolare utilizzato in portoghese con ‘*a gente*’. È interessante notare che, nel primo esempio, traducendo “[n]oi si vuol mangiare”, Grechi riesce a conservare l’errore presente in portoghese, in cui un pronome plurale è concordato con un verbo coniugato alla terza persona singolare: “[n]ós quer comer”. Non si tratta di una scelta definitiva, ci sono casi in cui la traduttrice, per rendere in italiano ‘*a gente*’, ricorre a forme assolutamente sgrammaticate, come nel caso di “noi non accetta” e “[n]oi li rimette dov'erano”, in cui manca il pronome ‘*si*’ (le frasi dovrebbe essere: “noi non si accetta” e “noi li si rimette dov'erano”), forse per ovviare all'impossibilità di rendere le variazioni di cui ho già parlato, presenti anche qui (nell'ultimo esempio): “*pra*” invece di “*para*” e “*tá*” invece di “*está*”. In quest'ultimo caso, l'intera frase presenta variazioni significative, “*a gente tá convidado*” quando in realtà si usa una concordanza femminile dell'aggettivo, quindi dovrebbe essere “*a gente tá convidada*”, problema simile a quello che si trova nell'ultimo esempio, ma in italiano, in cui l'aggettivo è concordato con il soggetto, ma non il verbo. In realtà, Grechi conserva anche, a volte,

⁷³⁹ “Va rilevato [...] che nel parlato toscano [...] il *si* impersonale viene usato col valore di 1° persona plurale, anche in presenza del pronome *noi* (*noi si lavora tutto il giorno*) [...]” e “[n]el settore morfosintattico, sono propri della varietà toscana l'uso del *si* impersonale con pronome soggetto di 1ª persona plurale (*noi si mangia; noi si andava*) [...]”. D'ACHILLE, P. *L'italiano contemporaneo*, op. cit., 2007, p. 122 e p. 196.

lo stesso tipo di variazione, contraendo verbo e agendo sulla preposizione⁷⁴⁰:

Tabella 24: contrazioni

<i>Capitães da Areia</i> (1937)	<i>I banditi del porto</i> (1952)	<i>Capitani della spiaggia</i> (1988)
<i>Tou a nem-nem</i> <i>Tu <u>tá</u> mesmo uma</i> <i>tetéia ...</i> <i>- É que os troço melhor</i> <i>tão trancado -</i>	/	‘ <i>Tò</i> a zero Tu ‘ <i>tà</i> che sembra una pupa ... «Peccato che le cose meglio ‘ <i>tà</i> chiuso a chiave»
<i>Tu pode vim <u>com os</u></i> <i>outros</i>	/	tu può venì <u>coll’altri</u> 133

Vale la pena riprendere uno degli esempi presentati nelle tabelle precedenti, in quanto contiene un’ulteriore strategia utilizzata da Grechi:

Tabella 25: citazioni ragazzi

<i>Capitães da Areia</i> (1937)	<i>I banditi del porto</i> (1952)	<i>Capitani della spiaggia</i> (1988)
– <i><u>Tu conta?</u></i> – <i>Quando findar de</i> <i>ler eu conto. <u>Tu vai</u></i> <i>ver só que negro ...</i> (p. 30)	– <i><u>Me la racconti?</u></i> – Quando avrò finito, sì, <i><u>te la racconterò. Ti basti</u></i> <i><u>sapere</u></i> che è un negro ... (p. 16)	« <i>Che me la racconti?</i> » «Quando ho finito di leggerla <i>te la racconto.</i> Vedrai che razza di negro...». (p. 35)

La traduttrice qui non ricorre, come in altri casi, al pronome ‘tu’ con verbo alla terza persona, ma attinge nuovamente alla variante toscana, in particolare all’uso dell’introduttore della domanda ‘che’, elemento che fornisce già la variazione necessaria, per cui può mantenere, di seguito, l’uso del verbo coniugato correttamente⁷⁴¹. Sempre in questo esempio vale la pena di segnalare “[t]i basti sapere”, scelta di Puccini davvero troppo corretta, perfino con l’uso di un appropriatissimo congiuntivo.

⁷⁴⁰ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, pp. 74, 111; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 99; AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, pp. 86, 133.

⁷⁴¹ Si veda D’ACHILLE, P., *L’italiano contemporaneo*, op. cit., 2007, p. 168: “[q]uesta possibile identità di struttura tra frase affermativa e frase interrogativa può spiegare lo sviluppo, nell’italiano regionale toscano e in quello romano, di un introduttore della domanda: *o (che)* in Toscana, *che* a Roma: *o tu dici?*; *che ci verresti domani al cinema?* Il tratto, però, non è riuscito a imporsi nel neostandard”.

Anche alcune scelte lessicali portano a riconoscere questa propensione di Grechi per l'italiano della Toscana, come l'aggettivo "ganzo", che è un'espressione gergale, per tradurre "*porreta*" nella frase "*[u]ma história porreta, seu Grande*"⁷⁴² ("[u]na storia ganza, Grande"), mentre Puccini traduce con "meravigliosa", o ancora "*batuta*" nella frase "*[è] batuta – repôs Boa-Vida com certo receio. – É batuta mesmo*"⁷⁴³ ("[è] ganzo, rispose il Bella-Vita con un certo timore. Ganzo proprio") a titolo di esempio.

Interessante, infine, l'uso della ridondanza pronominale con un verbo di opinione (con dislocazione a sinistra), più frequente in Grechi, ma presente anche in Puccini, uso che era presente nell'italiano precedentemente, scomparso in seguito, rimasto per esempio in spagnolo

⁷⁴² AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 30; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 16; AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 35. [G]anzo: [gàn-zo] A s.m. (f. -za) **1** spreg. Amante || scherz. Fidanzato **2** pop., tosc. Persona furba, scaltra: *sei stato un g.!* B agg. gerg. Di chi, di ciò che riscuote grande consenso, o che stupisce per la sua originalità: *è un tipo davvero g.; un gioco g.*, disponibile in <http://dizionari.repubblica.it>, accesso effettuato il 12 gennaio 2018. *Porreta*: a2g. **1.** *De muito boa qualidade (novela porreta; discurso porreta)*. **2.** *Que é muito bonito (praia porreta)* **3.** *Que é competente no que faz e confiável (prefeito porreta)*. [*É uma palavra-ônibus, com vários significados positivos análogos.*] **4.** *Que é muito simpático, agradável, comunicativo, legal (rapaz porreta)*, "*Porreta*: **1.** Di ottima qualità (telenovela ottima; discurso eccellente). **2.** Che è molto bello (spiaggia bellissima). [*È una parola passe-partout, con vari significati positivi analoghi*] [...] **4.** Che è molto simpatico, gradevole, comunicativo, piacevole (ragazzo forte)", disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 12 gennaio 2018.

⁷⁴³ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 64; AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 75; non presente nella traduzione di Puccini, che riassume il brano. *Batuta*: a2g. **2.** *Bras. Pop. Que é muito competente em certo campo; BAMBA: um cara batuta em informática* **3.** *Pop. Que tem boas qualidades pessoais; que é amigo confiável* **4.** *Pop. Diz-se de pessoa corajosa, decidida, enérgica, ou que tem qualidades de líder* **5.** *Pop. Muito bom; excelente*, "*Batuta*: **2.** Bras. Pop. Che è molto competente in un certo campo; [...] un tipo tostissimo in informatica **3.** Pop. Che possiede ottime qualità come persona; che è un amico fidato **4.** Pop. Si dice di una persona coraggiosa, decisa, energica, o che possiede qualità di *leader* **5.** Pop. Ottimo, eccellente", disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 12 gennaio 2018.

(*a mi me gusta*) e che sta tornando nell'italiano orale informale, colloquiale⁷⁴⁴.

Tabella 26: ridondanza pronominale

<i>Capitães da Areia</i> (1937)	<i>I banditi del porto</i> (1952)	<i>Capitani della spiaggia</i> (1988)
<i>Mas se tu quer ...</i>	Se però la pensi così ...	Ma se <u>a te ti</u> va bene ...
<i>Eu gosto é assim mesmo</i> [...]	/	<u>A me</u> è così che <u>mi</u> piace [...]
<i>Eu acho bom, tá</i> <i>acabado</i>	A me mi piace	A me mi piace, basta così

Il fatto di eliminare questi segnali di oralità, o comunque di una lingua sicuramente poco colta, parlata da persone comuni, toglie un aspetto estremamente significativo della scrittura di Amado e dei suoi romanzi degli anni Trenta, elemento linguistico, sicuramente, ma al contempo profondamente culturale. La lingua che i capitani usano è parte di loro, della loro realtà, del loro ambiente, in sostanza del loro mondo, quello che viene narrato nel romanzo; un'immagine di questa letteratura epurata da un punto di vista linguistico è sbiadita dal punto di vista linguistico e culturale, elimina il meticcio socio-culturale che costituisce l'essenza di Bahia e l'essenza dell'operazione portata avanti dagli scrittori nordestini negli anni Trenta, così profondamente attenti alla realtà che raccontano. La scelta, pur discutibile, operata da Grechi, che attinge vistosamente a una variante regionale, quella toscana, sembra andare in una direzione ben precisa, conservare e presentare al lettore italiano una caratteristica fondamentale di questa letteratura: è regionalista. Nel momento in cui Grechi traduce non ci sono più i vincoli che sicuramente si sono presentati a Puccini e che sono, con tutta probabilità, la causa dei tagli effettuati ne *I banditi del porto*; in questo senso una normalizzazione linguistica è del tutto coerente con l'eliminazione di parti potenzialmente scomode e attaccabili dal punto di vista censorio.

È, infine, interessante riflettere su come Amado lasci nuovamente all'elemento linguistico il compito di mostrare quanto sia stratificata e mista la società baiana, dal punto di vista culturale e sociale attraverso la lingua utilizzata da Padre José Pedro. Come ho già detto, il religioso è una

⁷⁴⁴ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, pp. 31, 74; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, pp. 17, 18; AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, pp. 36, 37 e 86.

sorta di ‘personaggio-cerniera’ tra gli strati più bassi della società, rappresentati dai capitani e tutti i personaggi che fanno parte del loro ambiente e quelli più alti, dei benpensanti e benestanti, uno dei pochi a sapere dove vivono i ragazzi; Padre José Pedro è in grado di comunicare con questi mondi di fatto così lontani e sa rapportarsi con entrambi grazie all’uso di una lingua che si adatta. Il suo modo di parlare è infatti formale quando rivolto alle begghine che vorrebbero ingraziarselo o a chi si scandalizza nel vederlo frequentare la banda di giovani delinquenti, ma diventa informale con i ragazzi emarginati⁷⁴⁵:

Tabella 27: citazioni Padre José Pedro

<i>Capitães da Areia</i> (1937) - signore	<i>Capitães da Areia</i> (1937) - ragazzi
<i>“As senhoras não têm o que fazer? Não têm casa de que cuidar? [...] Vão <u>para</u> suas casas trabalhar, preparar o almoço, coser”</i>	<i>“Por que faz isso, meu filho?”</i>
<i>“Boa tarde, dona Margarida. [...] – São crianças, senhora. [...] – Cristo disse: “Deixai vir a mim as criancinhas”</i>	<i>“Isto é <u>pra</u> gente andar no carrossel da praça de Itapagipe”</i>
<i>– “Ai de quem faça mal a uma criança”, falou o Senhor”</i>	

Il registro usato con le signore è alto, quello riservato al dialogo con i ragazzi è basso, come si vede chiaramente da un esempio contenuto nelle frasi inserite nella tabella 27 e da me sottolineato: in entrambi i casi il prete utilizza la preposizione “*para*”, ma, mentre nel primo la usa nella forma corretta, nel secondo ricorre alla forma tipica del linguaggio colloquiale dei ragazzi, “*pra*”. Si tratta di un uomo di chiesa, fatto questo che traspare da quello che dice, ma, ancora una volta, con sfumature diverse: mentre con le signore benpensanti fa uso di citazioni tratte da testi sacri, ma in modo freddo, distaccato, con un tono di rimprovero, con Bella-Vita probabilmente sul punto di rubare un oggetto sacro il tono diventa gentile, carico di disponibilità a comprendere e aiutare. Vale la pena andare a vedere se questo elemento sia conservato o meno nella traduzione italiana, anche se, per coerenza, ci si aspetta che scompaia in Puccini e sia invece presente in Grechi⁷⁴⁶:

⁷⁴⁵ Gli esempi riportati in tabella sono tratti da AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, pp. 66, 70 e 73 per quanto riguarda le frasi rivolte alle signore, pp. 64 e 68 per quelle rivolte ai ragazzi.

⁷⁴⁶ Gli esempi riportati in tabella sono tratti da AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, pp. 60, 67 e AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007,

Tabella 28: citazioni Padre José Pedro: Puccini e Grechi

<i>I banditi del porto</i> (1952)	<i>Capitani della spiaggia</i> (1988)
“Non avete nient’altro da fare? Non avete una casa a cui badare? [...] Andate, andate nelle vostre case a lavorare, a preparare da mangiare, a cucire.”	“Lorsignore non hanno niente altro da fare? Non hanno una casa di cui occuparsi? [...] Vadano a casa a preparare il pranzo, a cucire ...”
“Buona sera, donna Margherita. [...] – Sono dei bambini, signora. [...] - Cristo ha detto: lasciate che i fanciulli vengano a me”	“Buonasera, dona Margarida. [...] Ma sono bambini, signora. [...] Cristo ha detto ‘lasciate che i pargoli vengano a me’”
“- Guai a chi farà del male a un fanciullo, ha detto il Signore”	“ ‘Guai a chi farà del male a un bambino’, ha detto il Signore”
“- Perché fai questo, figlio mio?”	“Perché, figliolo?”
“”- Questi – disse – sono per voi, per andare sulla giostra... Vi invito tutti alla giostra che è sulla piazza di Itapagipe”	“Ecco, queste sono per andare oggi sulla giostra ... V’invito tutti ad andare sulla giostra della piazza d’Itapagipe”

Per quanto riguarda le frasi dirette alle signore benestanti, Puccini usa la seconda persona plurale del verbo, mentre Grechi ricorre a una forma di cortesia sicuramente più formale, che meglio corrisponde al portoghese “*[a]s senhoras*”, atteggiamento coerente in entrambi i casi con le scelte linguistiche fatte nel corso della traduzione. Ci sono invece elementi, nella traduzione di Grechi, che non sembrano rendere al meglio la differenza di registro usata in modo evidente da Amado quando si rivolge ai capitani. Il primo è il seguente: mi sarei aspettata di trovare l’uso del pronome “si” di cui ho già detto, per rendere sia la colloquialità della forma “*pra*” (anche se indirettamente) che l’uso di “*a gente*”, mentre il significato collettivo dell’espressione in portoghese è reso dall’invito che tutti coinvolge “[v]i invito tutti”; il secondo è l’uso di “figliolo”, sicuramente più affettuoso e informale ma che corrisponderebbe maggiormente all’espressione “*filho*” in portoghese, cosa che rende più adeguata la scelta di Puccini. Sia Puccini che Grechi mantengono invece la vivacità e l’immediatezza della frase idiomatica utilizzata dal prete a conclusione del rimprovero diretto alle beghine desiderose di aiutarlo a cambiarsi d’abito al termine della prima messa officiata in una chiesa “-*[e]m suas casas trabalhando servem melhor a Deus que aqui cheirando*

pp. 78 e 84 per quanto riguarda le frasi rivolte alle signore; rispettivamente pp. 56 e 62 e pp. 75 e 81 per quelle rivolte ai ragazzi.

as fraldas dos padres” traducendo, rispettivamente, nel seguente modo: “- [n]elle vostre case servirete meglio il Signore che qui, a sbaciucchiare le vesti di un prete...” e “[a] casa loro, eseguendo il loro lavoro, servono meglio Dio che restando appiccicate alle sottane dei preti”⁷⁴⁷. Entrambi i traduttori riescono a non perdere l’efficacia dell’immagine utilizzata da Amado, adattandola, ovviamente, tramite un riferimento alle vesti del prete (sicuramente più codificato quello di Grechi) conosciuto al lettore italiano, che vivrebbe invece come quanto meno strano un richiamo all’“odorare il pannolino dei preti”; proprio a questo mi riferisco quando parlo di traduzione dell’ “universo del discorso”.

Numerosi esempi di questo tipo, caratterizzati da un diffuso uso di linguaggio figurato, sono rintracciabili anche in *Vidas secas* e *Menino de engenho*; nell’impossibilità di riflettere su tutti ho, ancora una volta, dovuto operare una scelta.

Il linguaggio usato in *Vidas secas* è un linguaggio figurato, che evoca immagini ed è molto concreto⁷⁴⁸:

Tabella 29: linguaggio figurato

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccità</i> (1963)e <i>Vite secche</i> (1993)
<i>Num cotovelo do caminho</i>	Ad una curva della strada
<i>Encostou o fura-bolos à testa, indecisa. [...]</i> <i>Insosso, nem parecia boia de cristão.</i>	Avvicinò l’indice alla fronte, indecisa. [...] Non aveva sapore, non sembrava neppure cibo da cristiani
<i>tinham barro até nas meninas dos olhos.</i>	avevano il fango fino alle pupille degli occhi
<i>o querosene estava batizado</i>	il petrolio era stato annacquato
<i>encostou as carnes doídas ao muro</i>	appoggiò al muro la schiena dolorante
<i>baú dos trens</i>	il baule delle masserizie
<i>pôs-se a chupar o canudo de taquari cheio de sarro</i>	si mise a succhiare la cannuccia di bambú [sic] piena di gruma

⁷⁴⁷ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 66; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 60; AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, pp. 78-79.

⁷⁴⁸ Dal momento che le due traduzioni differiscono per semplici particolari, quali nomi lasciati in corsivo da Ciacchi o l’uso di “ad” invece di “a” in Bizzarri, ho deciso di inserire i brani tratti da *Siccità*, con l’indicazione però del numero di pagina anche per *Vite secche*. RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 15, 42, 43, 44, 27, 32, 36, 42, 76, 36, 37, 48; RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, pp. 43, 79 80, 81, 61, 68, 72, 79, 121, 73, 74, 86; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 15, 42, 43, 29, 33, 36, 41, 71, 37, 38, 48.

<i>Sinha Vitória cachimbava tranquila</i>	Vittoria succhiava tranquilla la pipa
<i>Fabiano, com os miolos ardendo” [...] parecia-lhe que tinha fogo por dentro, parecia-lhe que tinha nos miolos uma panela fervendo.</i>	Fabiano, col cervello in fiamme [...] gli sembrava di aver dentro del fuoco, gli sembrava di avere nel cervello una pentola <u>che bollisse</u>
<i>Não ficaria um para semente</i>	Non ne resterebbe neppure uno per continuare la razza

Il linguaggio figurato è una sfida difficile per un traduttore, dal momento che spesso fa riferimento alla realtà concreta condivisa da chi usa questo linguaggio che, spesso, è di uso popolare. Alcune immagini sono realmente impossibili da rendere in italiano mantenendo la stessa efficacia e sintesi, mi riferisco ai primi cinque esempi; non si può rendere l'idea del 'gomito della strada', in italiano esiste qualcosa di simile, ma riferito alla forma della curva (curva a gomito); del dito indice riferendosi all'abitudine di utilizzarlo per 'bucare le torte', nel senso di assaggiarle; delle 'bambine degli occhi' per riferirsi alle pupille, anche se l'idea di 'pupilla o pupillo' in italiano esiste, in un'accezione che esiste anche in portoghese, che è quella di persona particolarmente cara. Quanto al terzo esempio, "boia" inteso come "cibo" è, come "fura-bolos", linguaggio popolare⁷⁴⁹ e ha un grande valore dal punto di vista culturale, in quanto rimanda a una realtà tuttora esistente, quella dei lavoratori rurali che non hanno un regolare contratto di lavoro, conosciuti come *boias-frias* appunto. Si tratta nella maggior parte dei casi di analfabeti e semi-analfabeti, che lavorano nei campi al momento del raccolto, normalmente a condizioni di lavoro e di salario proibitive; molto famosi sono i tagliatori di canna da zucchero. Sono così chiamati proprio a causa del modo di alimentarsi, che consiste nel portare con sé una gavetta con il cibo, la *boia*, appunto, che viene consumato dopo molte ore di lavoro senza la possibilità di scaldarlo; si tratta, come in alcuni casi di cui ho già parlato nel paragrafo precedente, di una designazione-descrizione ottenuta per metonimia; probabilmente il nome *boia* è stato dato invece dalla somiglianza con lo strumento galleggiante⁷⁵⁰:

⁷⁴⁹ *Fura-bolos*: "sm2n. l. Bras. Pop. O dedo indicador"; *boia*: "5. Pop. Refeição, comida" ("Fura-bolos: s. m. bras. Pop. Il dito indice"; *boia*: "5. Pop. Pasto, cibo"). Disponibili in www.aulete.com.br. Accesso effettuato il 16 maggio 2018.

⁷⁵⁰ La gavetta, ovvero *marmita*, è attualmente in uso in Brasile, usata anche per farsi consegnare giornalmente il pasto a casa da ristoranti o simili; il numero dei contenitori varia a seconda delle portate Immagini disponibili



Immagine 49: Due esempi di *boia*

Il termine è presente anche in Amado, in un punto in cui si parla della festa di Omolu, un *orixá*, e di quello che ci sarà da mangiare: “[m]uita *bóia*?”, tradotto da Grechi con “ci s’abbuffa?”⁷⁵¹. Forse, riprendendo gli esempi citati, si potrebbe parlare di ‘petrolio battezzato’, dal momento che esiste in italiano, per “battezzare”, la stessa accezione contenuta nell’espressione popolare brasiliana: “scherz. Aggiungere acqua nel vino o nel latte per frode”⁷⁵²; verrebbe così mantenuta l’immagine evocata, non povera di ironia. È interessante ricordare che in portoghese si usa la stessa struttura semantica e sintattica dell’italiano, ma cambia il riferimento culturale, il secondo elemento è *no feijao* (“nei fagioli”), un chiaro riferimento culturale, visto che si tratta di cibo tipico, mangiato in tutto il territorio brasiliano. Per l’esempio successivo credo che sarebbe stato difficile conservare la concretezza e immediatezza del linguaggio di Ramos, che parla di “*carnes doídas*”, una proposta come ‘appoggiò al muro le carni doloranti’ o ‘le stanche membra’ non sortisce lo stesso effetto in italiano, non funziona a livello di stile, troppo elevato.

rispettivamente in: <http://www.equipacasaonline.com.br/marmitta-termica-3-divisorias-com-trava-cinza>

https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-731707708-marmitta-em-aluminio-decada-de-60-nova-nigro-_JM. Accesso effettuato il 16 maggio 2018.

⁷⁵¹ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 78; AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 90.

⁷⁵² Disponibile in www.treccani.it, accesso effettuato il 16 maggio 2018. In portoghese *batizado*: “6. Bras. Pop. *Que foi adulterado por adição de água ou de outro líquido (diz-se de bebida, gasolina etc.)*” (“6. Bras. Pop. Che è stato adulterato con aggiunta di acqua o di altro liquido (si dice di bevande, benzina etc.)”). Disponibile in www.aulete.com.br, Accesso effettuato il 16 maggio 2018.

Nei due esempi successivi si può, credo, parlare proprio di questo: “masserizie” mi sembra fin troppo specifico e quasi tecnico per il termine brasiliano che è, invece, di uso familiare, più vicino forse a ‘cianfrusaglie’⁷⁵³ e “gruma” per “sarro” è forse fin troppo preciso, potrebbe essere sostituito con un più semplice “incrostazioni”. Una cosa simile avviene quando Grechi, in *Capitani della spiaggia*, traduce “*brigar com polícia*” con un troppo elevato “colluttarsi con la polizia”; Puccini sceglie invece un traduttore decisamente più adeguato: “lottare con la polizia”⁷⁵⁴.

Quando si parla dell’abitudine di fumare la pipa di Vitória, Ramos usa un verbo di difficilissima traduzione in italiano⁷⁵⁵: “*Sinha Vitória cachimbava tranquila*”⁷⁵⁶, situazione a mio avviso simile a quella di un verbo presente in *Menino de engenho*, “*quase que você não pega o engenho safreando*”, tradotto da Tabucchi “[t]i sei perso il meglio”⁷⁵⁷. Il verbo *safrejar*, che significa ‘produrre’ proprio in relazione a un *engenho*, scompare, e con lui anche la valenza semantico-culturale di cui è portatore, anche se, ai fini della traduzione, è piuttosto chiara l’idea che Carlos sia arrivato in una fase finale della produzione. In entrambi i casi in portoghese c’è un verbo specifico, che deriva dal sostantivo, “*cachimbo*” (“la pipa”) e “*saфра*” (“il raccolto”) ed esprime un’azione precisa, verbi per i quali non è possibile trovare un traduttore italiano che possa corrispondere pienamente. Rimanendo sul romanzo di Lins do Rego, a volte Tabucchi spiega perfettamente il senso, ma a costo della perdita di un’immagine contenuta nel portoghese: “[o] *velho Manuel César comeu calado atrevimento*”, che diventa “[e] tutto questo sotto gli

⁷⁵³ *Trens*: “*Bras. Fam. Coisas, trecos, troços*” (“Bras. Fam. Cose, gingilli, cianfrusaglie). Disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 16 maggio 2018.

⁷⁵⁴ AMADO, J. *Capitães da Areia*, op. cit., 1994, p. 77; AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., p. 73; AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, op. cit., 2007, p. 90.

⁷⁵⁵ L’unica possibilità che ho trovato è un orribile “pipare” presente nel dizionario. ZINGARELLI, N. *Vocabolario della lingua italiana*, (12. Edizione). Bologna: Zanichelli, 1997, p. 1320.

⁷⁵⁶ *Cachimbar*: “*1. Fumar cachimbo 4. Bras. Fig. Meditar, pensar (em alusão à atitude pensativa que tem quem está fumando cachimbo)*”; “*1, fumare la pipa 4. Bras. Fig. Meditare, pensare (con allusione all’atteggiamento pensieroso che assume chi sta fumando la pipa)*”. Disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 17 maggio 2018.

⁷⁵⁷ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 42; LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p.32.

occhi del vecchio César”⁷⁵⁸: forse una proposta come ‘il vecchio César dovette ingoiare il rospo in silenzio’ potrebbe ovviare al problema?

In altri casi invece è possibile conservare l’immagine evocata dalla parola, come nel caso dell’interessante traduzione di “*miolos*” con “cervello”, scelta che si riferisce al significato figurato e popolare del termine in portoghese⁷⁵⁹, anche se, nella seconda frase, avviene quello che ho già precedentemente riscontrato, l’inserimento di un pronome relativo che in lingua originale non c’è: “una pentola che bollisse”. È evidente che si tratta di un modo assolutamente adeguato di tradurre un gerundio portoghese impossibile da rendere pedissequamente in italiano (cosa che, peraltro, avviene di frequente), ma pensando a quanto ho già detto, allo stile ‘essenziale’ di Ramos, probabilmente ‘in ebollizione’ contribuirebbe a mantenere la stessa sinteticità.

L’esempio successivo trova un riscontro anche in *Menino de engenho*: “[a]s negras diziam que alguns ficavam para semente”, così tradotto da Tabucchi “[l]e negre dicevano che alcuni però sarebbero rimasti per continuare la specie”⁷⁶⁰, in questo caso il senso viene restituito perfettamente dalle traduzioni italiane, che non perdono di efficacia in alcun modo.

Ramos utilizza frequentemente figure retoriche, oltre alla metonimia (basti pensare alla traduzione di *o soldado amarelo*), numerose ed efficaci sono le metafore. Un esempio significativo è il seguente “[n]a catinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se”⁷⁶¹, in cui lo scrittore usa l’immagine del gallo per descrivere Fabiano nel suo quotidiano; Bizzarri (e come lui Ciacchi) ricorrono a un altro animale, il leone: “[n]ella catinga a volte si sentiva un leone, ma nella strada si faceva piccolo piccolo”⁷⁶². L’associazione tra il ‘re della savana’ e la forza, l’autorità riconosciuta, è evidente e condivisa nelle due culture, sia in Brasile che in Italia il rimando è automatico. Ramos avrebbe quindi

⁷⁵⁸ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 99; LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p.95.

⁷⁵⁹ *Miolas*: “Fig. pop. Massa encefálica; CEREBRO” (“fig. pop. Massa encefalica; cervello”). Disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 17 maggio 2018.

⁷⁶⁰ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 95; LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 90-91.

⁷⁶¹ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 30. “*Cantar de galo: 1 Fam. Mostrar-se autoritário; impor sua vontade*”, disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 14 febbraio 2018.

⁷⁶² RAMOS, G. *Siccià*, op. cit., 1963, p. 65 e RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 32 (nella traduzione di Ciacchi il termine “catinga” è in corsivo).

potuto farvi riferimento, ma propende per una bestia che fa parte del quotidiano di Fabiano, *retirante* nordestino, laddove la traduzione italiana sceglie un animale africano. Per un lettore italiano è tutto molto chiaro, ma lo sarebbe ugualmente conservando la stessa metafora, lo stesso messaggio sarebbe infatti veicolato dall'immagine del gallo, ampiamente usato in italiano in espressioni idiomatiche come “fare il galletto”⁷⁶³. In questo caso i traduttori hanno conservato perfettamente la forza dell'immagine che la metafora porta con sé, ma la scelta di Ramos colloca in maniera più precisa e realistica Fabiano e l'intero romanzo, di cui egli è uno dei personaggi protagonisti, nel contesto culturale in cui l'opera nasce. La lingua è un tratto distintivo importante di questi autori e delle loro opere e rispecchia l'ambiente culturale che racconta, Melillo Reali, parlando dell'etichetta di romanzo nordestino per Amado e Ramos, dice: “per l'uno e per l'altro scrittore l'etichetta racchiude la sostanza di un impegno civile che coscientemente si aggancia alla situazione immediata dell'*habitat* specifico”⁷⁶⁴.

Facendo una riflessione contrastiva del testo in portoghese e delle due traduzioni italiane di *Vidas secas*, un elemento cattura immediatamente l'attenzione: un uso diverso di alcuni tempi verbali in *Siccità* e *Vite secche*. Si tratta, in portoghese, molto spesso di un modo e tempo verbale, il *futuro do pretérito do indicativo*, che viene tradotto ora con il condizionale presente, ora con quello passato. A una prima impressione, basata sull'analisi delle prime pagine, due idee sono state molto nette: Bizzarri usa il presente e Ciacchi il passato; la seconda scelta è la più corretta in italiano, come si può vedere dal primo esempio riportato nella tabella 30. Lo stesso Ciacchi, durante la conversazione avuta con lui, mi ha detto di aver operato questo cambiamento; era, in realtà, l'intervento che ricordava più chiaramente, proprio perché ritenuto estremamente necessario, evidentemente. L'idea che si tratti di un errore di traduzione da parte di Bizzarri è la più semplice, ma forse lo è troppo, visto che si tratta del traduttore di *Grande Sertão: Veredas* di Guimarães Rosa, traduzione che continua a essere pubblicata, l'ultima edizione, la 14°, è del 2017, e vista anche l'attenzione che Bizzarri dimostra per il processo traduttivo nel carteggio con lo scrittore *mineiro*. Tutto questo mi

⁷⁶³ “Fare il galletto: Ostentare grande baldanza; essere impertinenti, oppure darsi arie da irresistibile seduttore”, Dizionario dei modi di dire, disponibile in <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/G/galletto.shtml>, accesso effettuato il 14 febbraio 2018.

⁷⁶⁴ MELILLO REALI, E., “Lessico del Nordeste. Da Graciliano Ramos a Jorge Amado”, op. cit., 1981, p. 222.

ha portata a voler continuare con il confronto preciso dei tre testi e con la riflessione sull'uso dei tempi verbali nelle due traduzioni italiane. Questo approfondimento ha evidenziato da subito una problematica: l'uso del condizionale presente da parte di Bizzarri e del condizionale passato da parte di Ciacchi non è costante e quindi non è automatico, ci sono momenti in cui i due traduttori optano per una modalità identica e momenti in cui le due proposte invece differiscono. A questo punto ho deciso di cercare di capire perché non ci sia omogeneità, che cosa possa aver portato entrambi a prediligere un tempo verbale piuttosto che l'altro nelle singole situazioni. È inoltre emerso che Ramos usa sia la forma semplice che quella composta del verbo, anche se la prima compare sicuramente più spesso. Le conclusioni a cui sono giunta sono, quindi, esclusivamente frutto di mie riflessioni personali e di un'impressione che, come lettrice, è andata consolidandosi man mano che conducevo questa lettura-analisi contrastiva. Non è, ovviamente, possibile presentare in questa sede tutti i brani sui quali si basano le mie considerazioni, quindi ho deciso di sceglierne alcuni che sono tratti principalmente dalla prima metà del romanzo, ma terminando con un esempio che si trova nella parte finale che dimostra il ricorrere costante di quello che penso in gran parte dell'opera. Il brano che ha scatenato la mia curiosità ma anche tutte le perplessità che mi hanno indotta a continuare a interrogarmi è contenuto nella seguente tabella⁷⁶⁵:

⁷⁶⁵ In realtà il 'tarlo' che mi impediva di leggere semplicemente come errata una scelta e corretta l'altra mi ha portata a confrontarmi sull'argomento con mio figlio Tommaso, al quale ho letto il brano riportato nella tabella 30, che segue, prima in portoghese e poi nelle due traduzioni. Nonostante la sua giovane età (ha sedici anni, di cui sette, quelli dell'infanzia e della prima adolescenza, vissuti in Brasile), la competenza linguistica che gli deriva dall'essere, di fatto, bilingue, gli ha permesso di cogliere immediatamente l'atipicità della costruzione usata da Ramos e di sentirla come una possibilità che si trattasse proprio del desiderio di lasciare aperto, di non fornire una chiave di lettura definitiva, opinione confermata nel corso di una conversazione con un'amica e collega brasiliana, Renata Marcon de Freitas, insegnante di Lingua e cultura italiana e Lingua portoghese in Brasile. Da questi confronti, che mi hanno confermata nella mia posizione, è partita la riflessione, cui Tommaso ha continuato a prendere parte. RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 37; RAMOS, G. *Siccià*, op. cit., 1963, p. 74; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 38.

Tabella 30: costruzione atipica 1.

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Sicci��</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patr��o invis��vel, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo.</i>	I bambini erano dei bruti, come il padre. Una volta cresciuti, custodirebbero il bestiame di un padrone invisibile, sarebbero percossi, maltrattati, schiacciati da un poliziotto.	I bambini erano dei bruti, come il padre. Una volta cresciuti, avrebbero custodito il bestiame di un padrone invisibile, sarebbero stati percossi, maltrattati, schiacciati da un poliziotto.

In questo caso, Ramos usa una costruzione atipica, dal momento che “quando” normalmente   seguito dal *futuro subjuntivo*, per cui si avrebbe ‘*quando crescerem*’, lo scrittore utilizza invece il *pretérito imperfeito do subjuntivo* che, generalmente,   accompagnato da ‘*se*’, per cui la frase sarebbe ‘*se crescessem*’; nella seconda parte della frase si trova invece il *futuro do pretérito do indicativo*. Si tratta di una costruzione atipica, che ho, in un primo momento, attribuito a un uso informale della lingua, ma che invece mi ha aperto un’altra possibile lettura, data dal fatto che l’idea, o la speranza, che i bambini veramente crescano   affermata da ‘*quando*’, mentre il verbo porta con s  un’incognita, data dalla scelta del *pretérito imperfeito*, meno ‘sicuro’ del *futuro*, in un ambito che comunque non porta con s  certezze, il *subjuntivo*: forse Ramos stesso lascia aperta l’incertezza. Forse questo si collega all’assenza onomastica di cui ho gi  detto, dovuta alla consapevolezza che non fosse garantito che i bambini nel Nordest riuscissero a sopravvivere. Se dovessero crescere, per il loro futuro Ramos usa l’indicativo, modo dei fatti reali, o ritenuti tali, ricorrendo appunto al *futuro do pretérito do indicativo*; nella frase dello scrittore brasiliano sono quindi presenti un dubbio e una ragionevole certezza. Se cos  fosse, la scelta compiuta dai due traduttori pu  essere vista come una diversa interpretazione: Ciacchi non mette in dubbio nulla, saranno uomini, tutto   gi  scritto, il loro futuro   gi  determinato, si riferisce a quei due bambini nello specifico, effettuando una sorta di *flash-forward*, il condizionale passato italiano rende la forza di questa specie di destino ineluttabile che l’uso del *futuro do pretérito do indicativo* porta con s  in portoghese⁷⁶⁶; Bizzarri coglie invece quell’incertezza nascosta nella costruzione atipica di Ramos, lasciando, da subito, tutto a livello della

⁷⁶⁶ Da conversazione con il Professor Andrea Ciacchi; si tratta dell’indicazione fornitami circa il cambio di tempi verbali da lui apportato.

possibilità, si tratta proprio dell'incertezza della loro esistenza: potrebbero crescere, ma potrebbe anche non essere così, il condizionale presente, in questo senso, indicherebbe un auspicio. Procedendo con l'analisi contrastiva mi sono imbattuta in un altro brano, che sembrava sconfessare quanto ipotizzato, dal momento che, a fronte di un'identica costruzione atipica in portoghese, mi aspettavo di trovare un condizionale composto in Ciacchi⁷⁶⁷:

Tabella 31: costruzione atipica 2.

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccità</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>la crescer, [...].</i> <i>Quando fosse homem,</i> <i>caminharia assim,</i> <i>pesado, cambaio,</i> <i>importante, as rosetas</i> <i>das esporas tilintando.</i> <i>Saltaria no lombo de</i> <i>um cavalo brabo e</i> <i>voaria na catinga</i> <i>como pé-de-vento,</i> <i>levantando poeira. Ao</i> <i>regressar, apear-se-ia</i> <i>num pulo e andaria no</i> <i>pátio assim torto, de</i> <i>perneiras, gibão,</i> <i>guarda-peito e chapéu</i> <i>de couro com</i> <i>barbicacho. O menino</i> <i>mais velho e Baleia</i> <i>ficariam admirados.</i>	Sarebbe cresciuto, [...]. Quando fosse grande, camminerebbe così [sic], pesante, sbilenco, importante, facendo tinnire le rosette degli speroni. Saltarebbe in groppe a un cavallo selvaggio e volerebbe per la catinga come un fulmine sollevando la polvere. Al ritorno, smonterebbe a terra con un salto e attraverserebbe l'aia con le gambe torte, i gambali, il giubbone, il corpetto e il cappello di cuoio con il sottogola. Il fratello maggiore e Baleia lo guarderebbero pieni di ammirazione.	Sarebbe cresciuto, [...]. Quando fosse grande, camminerebbe così [sic], pesante, sbilenco, importante, facendo tinnire le rosette degli speroni. Saltarebbe in groppe a un cavallo selvaggio e volerebbe per la catinga come un fulmine sollevando la polvere. Al ritorno, smonterebbe a terra con un salto e attraverserebbe l'aia con le gambe torte, i gambali, il giubbone, il corpetto e il cappello di cuoio con il sottogola. Il fratello maggiore e Baleia lo guarderebbero pieni di ammirazione.

Guardando più attentamente ho notato che, nel secondo caso, prima del brano in questione, c'è una certezza che prima non c'era: “[i]a crescer [...]”, che assicura la sopravvivenza del ragazzo e lascia aperta, rispetto al primo brano, una possibilità quanto al suo futuro, cosa che permette maggiormente l'uso del condizionale presente, ma è questo che ha permesso a Ciacchi di essere più ‘ottimista’? Di fatto, se si contestualizza meglio il brano estratto, appare evidente che si tratta di due

⁷⁶⁷ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 53; RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, p. 92-93; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 52.

momenti e due prospettive completamente diverse: nel primo brano si tratta di una sorta di conclusione di Fabiano/narratore pensata in un momento di estremo disagio, in prigione, dopo che il bovaro ha subito angherie e umiliazioni; nel secondo caso anche è presente un'umiliazione, ma vissuta dal figlio minore, che ha tentato di cavalcare un caprone senza successo. L'umiliazione in questo caso, però, come dice Ramos, “*atenuou-se pouco a pouco e morreu*” (“si attenuò a poco a poco e si spense”⁷⁶⁸) e, dopo un pensiero che vede il suo futuro assimilato a quello del padre quanto al dormire su un letto di assi, fumare sigarette di paglia, indossare stivali di cuoio crudo, si percepisce, credo, una sorta di desiderio di autoaffermazione che passa per l'auspicio di riproporre, nel sé adulto, quegli aspetti del padre che lo rendono orgoglioso. Forse è questa speranza che porta Ciacchi a non discordare con Bizzarri, qui, nel proporre un futuro ‘aperto’. Non si tratta, né in questo, né in altri casi, di ‘errori’ o ‘traduzione giusta o sbagliata’, ma di visione, di interpretazione, che mi interessa in quanto ha un ruolo significativo nella proposta che viene fatta al lettore italiano. Volendo cercare di trovare un filo conduttore nella riflessione, ho deciso di dividere alcuni brani in base all’idea costante che secondo me li anima e li rende simili.

Un primo elemento che ho riscontrato è il seguente: spesso, quando Ramos utilizza i tempi semplici, *pretérito imperfeito do subjuntivo* e *futuro do preterito indicativo* in presenza della congiunzione ‘se’ con valore ipotetico, entrambi i traduttori usano il condizionale passato ottenendo così un periodo ipotetico dell’irrealtà, come si può notare leggendo i seguenti brani⁷⁶⁹:

Tabella 32: Periodo ipotetico dell’irrealtà

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccià</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito.</i>	Se avesse imparato qualche cosa, avrebbe avuto bisogno d’imparare di più, e non sarebbe mai stato soddisfatto.	Se avesse imparato qualche cosa, avrebbe avuto bisogno d’imparare di più, e non sarebbe mai stato soddisfatto.

⁷⁶⁸ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 53; RAMOS, G. *Siccià*, op. cit., 1963, p. 92; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 52.

⁷⁶⁹ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 22, 25, 50, 52; RAMOS, G. *Siccià*, op. cit., 1963, pp. 55, 59, 88, 92; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 25, 28, 49, 52.

<i>Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira.</i>	Se non s'indurivano, avrebbero fatto la fine del Sor Tommaso della macina.	Se non s'indurivano, avrebbero fatto la fine di Seu Tomás della macina.
<i>A necessidade de consultar o irmão apareceu e desapareceu. O outro iria rir-se, mangar dele, avisar sinhá Vitória. Teve medo do riso e da mangação. Se falasse naquilo, sinhá Vitória lhe puxaria as orelhas.</i>	La necessità di consultarsi con il fratello si affacciò e s'allontanò. L'altro si sarebbe messo a ridere l'avrebbe preso in giro, avrebbe avvisato la madre. Ebbe paura del riso e della presa in giro. Se l'avesse saputo, Vitória gli avrebbe tirato le orecchie.	La necessità di consultarsi con il fratello si affacciò e s'allontanò. L'altro si sarebbe messo a ridere l'avrebbe preso in giro, avrebbe avvisato la madre. Ebbe paura del riso e della presa in giro. Se l'avesse saputo, Vitória gli avrebbe tirato le orecchie.
<i>Se possuísse um daqueles periquitos, seria feliz.</i>	Se avesse posseduto uno di quei pappagalletti. Sarebbe stato felice.	Se avesse posseduto uno di quei pappagalletti. Sarebbe stato felice.

In questo caso ci si trova nell'ambito di un periodo ipotetico, Ramos, come si nota dai brani citati, utilizza i tempi semplici; il *futuro do preterito*, in particolare, denota un'azione che può ancora realizzarsi ed esprime comunque incertezza. Quella che nel romanzo in portoghese è ancora a livello di possibilità diventa nella traduzione italiana un qualcosa che non si è realizzato e non può più farlo.

Interessante il ricorso al periodo ipotetico 'misto' nel secondo brano, con il verbo nella protasi all'indicativo (imperfetto) e nell'apodosi al condizionale; è un uso sempre più comune nel parlato in italiano, elemento interessante visto che si tratta di un pensiero di Fabiano, che sicuramente non è in grado di parlare correttamente e spesso comunica tramite suoni gutturali. In altri casi invece, sempre in presenza di periodi ipotetici, al tempo semplice portoghese corrisponde quello semplice in italiano: Bizzarri e Ciacchi optano per un periodo ipotetico della possibilità che lascia un panorama aperto, non si sa ancora, può accadere come no⁷⁷⁰:

Tabella 33: periodo ipotetico della possibilità

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccity</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>Não possuíam nada: se se retirassem, levariam</i>	Non possedevano nulla: se dovessero fuggire di	Non possedevano nulla: se dovessero fuggire di

⁷⁷⁰ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 45, 46; RAMOS, G. *Siccity*, op. cit., 1963, pp. 82, 83-84; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 44, 45.

<i>a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos.</i>	nuovo dalla siccità, si porterebbero via la roba che avevano indosso, il fucile, il baule di lamiera e qualche masserizia minuta.	nuovo dalla siccità, si porterebbero via la roba che avevano indosso, il fucile, il baule di lamiera e qualche masserizia minuta.
<i>Se vendesse as galinhas e a marrã? [...] Venderia as galinhas e a marrã, deixaria de comprar querosene.</i>	Se vendesse le galline e la scrofetta? [...] Venderebbe le galline e la scrofetta, non comprerebbe più il petrolio.	Se vendesse le galline e la scrofetta? [...] Venderebbe le galline e la scrofetta, non comprerebbe più il petrolio.

Mi sono a questo punto chiesta se Ramos utilizzasse soltanto la forma semplice e se fosse l'italiano a differenziare, a partire dalla lettura fatta dai traduttori, ma mi sono imbattuta in esempi che contengono i tempi composti in portoghese e sono stati tradotti in modi diversi in italiano⁷⁷¹:

Tabella 34: periodi ipotetici divergenti nei due traduttori

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccità</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>Se lhe tivessem dado tempo, ele teria explicado tudo direitinho. Mas pegado de surpresa, embatucara.</i>	Se gli avessero dato tempo, avrebbe spiegato tutto per bene. Ma, colto di sorpresa, non gli era riuscito di articolare parola.	Se gli avessero dato tempo, avrebbe spiegato tutto per bene. Ma, colto di sorpresa, non gli era riuscito di articolare parola.
<i>Se lhe dessem tempo, contaria o que se passara.</i>	Se gli dessero il tempo, racconterebbe tutto quello che era accaduto.	Se gli avessero dato il tempo, avrebbe raccontato tutto quello che era accaduto.
<i>Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos.</i>	Se gli avessero dato istruzione, avrebbe trovato il modo di capirla. Impossibile, sapeva trattare solo con le bestie.	Se gli avessero dato istruzione, avrebbe trovato il modo di capirla. Impossibile, sapeva trattare solo con le bestie.
<i>Se o bode já tivesse bebido, ele</i>	Se il montone avesse già bevuto, egli sarebbe rimasto deluso. [...]	Se il montone avesse già bevuto, sarebbe rimasto deluso. [...]

⁷⁷¹ RAMOS, G. *Vidas secas*, 2013, op. cit., pp. 32, 35, 51; RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, pp. 68, 71, 72, 90; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 33, 36, 50.

<i>experimentalista decepção. [...] Boiaria no ar, como um periquito.</i>	Si librerebbe in aria come un pappagalleso.	Si sarebbe librato in aria come un pappagalleso.
---	--	---

Sul primo esempio non c'è molto da dire, Ramos utilizza due tempi composti: *pretérito mais-que-perfeito composto subjuntivo* e *futuro do preterito composto indicativo*, che vengono tradotti da entrambi con tempi composti dando origine a un periodo ipotetico dell'irrealtà che corrisponde all'idea di occasione mancata del portoghese. Sul secondo brano si evidenzia invece una discordanza, quello che è a livello di possibilità, può di fatto ancora avvenire, ovviamente a certe condizioni, per Ramos e Bizzarri, diventa un'occasione irrimediabilmente perduta per Ciacchi. Nel terzo e quarto brano infine, in portoghese sono usati un tempo composto, il *pretérito mais-que-perfeito composto subjuntivo* e un tempo semplice, il *futuro do pretérito indicativo*, che recano in sé l'idea di un qualcosa che non si è realizzato nel passato, ma le cui conseguenze potrebbero ancora avere per Fabiano una ricaduta sul tempo attuale, durano ancora nel presente, concetto che non si conserva in italiano, in cui questa sfumatura svanisce, tutto fa già totalmente parte del passato, probabilmente anche per via di quell'affermazione che segue, “[i]mpossível, só sabia lidar com bichos”. Il tempo semplice implica sempre una possibilità, spesso non mantenuta in italiano da Ciacchi, come nel caso della frase relativa al librarsi in aria.

Esistono anche casi, non relativi a periodi ipotetici, in cui, probabilmente, un lettore italiano troverebbe più adeguato il tempo composto, ma che, dall'analisi contrastiva, rivelano un'interessante varietà di scelte traduttive⁷⁷²:

Tabella 35: casi 'atipici'

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccità</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta.</i>	Avrebbe piovuto. Bene. La catinga risusciterebbe, il bestiame tornerebbe allo stabbio, lui, Fabiano, sarebbe il bovaro di quella <i>fazenda</i>	Avrebbe piovuto. Bene. La catinga sarebbe, risuscitata, il bestiame sarebbe tornato allo stabbio, lui, Fabiano, sarebbe diventato il bovaro di quella

⁷⁷² RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 15, 16; RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, pp. 47, 47-48, 48; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 18, 19.

<p><i>Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde.</i></p>	<p>abbandonata. Un tinnire di battagli d'osso rianimerebbe la solitudine. I bambini, grassi, rubicondi, giocherebbero nello stabbio delle capre, Vittoria indosserebbe sottane con vistosi disegni a fogliami. Le vacche popolerebbero il recinto. E la catinga diverrebbe tutta verde.</p>	<p><i>fazenda</i> abbandonata. Un tinnire di battagli d'osso avrebbe rianimato la solitudine. I bambini, grassi, rubicondi, avrebbero giocato nello stabbio delle capre, Vitória avrebbe indossato sottane con vistosi disegni a fogliami. Le vacche avrebbero popolato il recinto. E la <i>catinga</i> si sarebbe tinta tutta di verde</p>
<p><i>Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remocaria, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas.</i></p>	<p>Erano tutti felici. Vittoria avrebbe indossato una sottana larga a fogliami. Il volto avvizzito di Vittoria sarebbe ringiovanito, le natiche flosce di Vittoria si sarebbero ingrossate, il vestito rosa di Vittoria avrebbe provocato l'invidia delle altre contadine.</p>	<p>Erano tutti felici. Vitória avrebbe indossato una sottana larga a fogliami. Il volto avvizzito di Vitória sarebbe ringiovanito, le natiche flosce di Vitória si sarebbero ingrossate, il vestito rosa di Vitória avrebbe provocato l'invidia delle altre contadine.</p>
<p><i>A fazenda renasceria - e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo. [...] Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde.</i></p>	<p>La fazenda rinascerebbe -- e lui, Fabiano, sarebbe il bovaro, come dire il signore di quel mondo. [...] Una resurrezione. I colori della salute tornerebbero _sul volto triste di Vittoria. I bambini si rotolerebbero sulla terra soffice dello stabbio delle capre. Il tinnire dei sonagli si udrebbe tutt'intorno. La catinga diverrebbe verde.</p>	<p>La fazenda sarebbe rinata -- e lui, Fabiano, sarebbe stato il bovaro, come dire il signore di quel mondo. [...] Una resurrezione. I colori della salute sarebbero tornati _sul volto triste di Vitória. I bambini si sarebbero rotolati sulla terra soffice dello stabbio delle capre. Il tinnire dei sonagli si sarebbe udito tutt'intorno. La <i>catinga</i> sarebbe diventata verde.</p>

In questo caso “[i]a *chover*” dovrebbe svolgere la stessa funzione di quel “[i]a *crescer* [...]” che faceva sì che i traduttori usassero un condizionale presente, perché non è così? La scelta di Ciacchi è più coerente, vede il tutto come un passaggio assolutamente obbligato: la pioggia porterà con sé, a catena, tutte le cose elencate; per Bizzarri, nonostante quel “[i]a *chover*”, la certezza non c’è. L’acqua è la cosa meno certa in questo ambiente, normalmente tutto ciò che è descritto accade, ma Bizzarri/Fabiano può solo sperare, certo con un cauto ottimismo, che si diano le condizioni necessarie perché la cosa avvenga, non esserne sicuro, di qui l’uso del presente nel primo e nel terzo brano della tabella 35 casi ‘atipici’, ma perché nel secondo no? Si tratta di parti che si susseguono nell’arco di un paio di pagine, cosa è successo? Si tratta di una svista da parte di Bizzarri? Non credo, continuando a seguire la mia idea ho letto e riletto le due pagine, fino ad arrivare a una conclusione, anche qui c’è qualcosa che può aver determinato la scelta⁷⁷³:

Tabella 36: indizi

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccità</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>A aragem morna sacudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palpitação nova. Sentiu um arrepio na catinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas.</i>	[u]na brezza tepida scuoteva i xiquexiques e i mandacurus. Un palpito nuovo. Percepí [sic] come un brivido per la catinga, una resurrezione di arbusti e di foglie secche”.	[u]na brezza tepida scuoteva i <i>xiquexiques</i> e i <i>mandacurus</i> . Un palpito nuovo. Percepí [sic] come un brivido per la <i>catínga</i> , una resurrezione di arbusti e di foglie secche”.

Fabiano sente una brezza nuova che gli regala una speranza forte, dal momento che Ramos parla di “*palpitação nova*” e di “*ressurreição de garranchos e folhas secas*” e, dopo aver provato questo sentimento potente, che sembra irradiarsi al paesaggio, come dimostra il “brivido” che sembra attraversare la *caatinga*, il bovaro torna dalla sua famiglia e riesce a dissetarla e a nutrirla con il porcellino d’India catturato da Baleia: si tratta di un momento in cui può sembrare che tutto quello che viene descritto nel secondo brano accadrà, senza dubbio. Poche righe dopo però si torna a una più cauta speranza, espressa dal condizionale presente, che prende il posto della certezza di qualche momento prima, perché Fabiano

⁷⁷³ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 15; RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, p. 47; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 18-19.

sa molto bene che l'unica cosa di cui davvero non è dato dubitare è la *seca*.

Quando non c'è dubbio sia Bizzarri che Ciacchi ricorrono al condizionale passato, come si può notare dal brano che segue⁷⁷⁴:

Tabella 37: la certezza

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccità</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo, sem rumo, nem teriam meio de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau. Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiouse. Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera.</i>	Un giorno o l'altro il padrone li avrebbe buttati fuori, essi avrebbero ripreso ad andare raminghi, senza una direzione, né avrebbero avuto il modo di portarsi dietro i loro impicci. Vivevano con il fagotto pronto, avrebbero dormito anche sotto un albero. Guardò la catinga gialliccia, che si faceva rossastra a ponente. Se veniva la siccità, non restava una pianta verde. Sarebbe venuta, naturalmente. Era stato sempre così. Da quando aveva cominciato a capire.	Un giorno o l'altro il padrone li avrebbe buttati fuori, avrebbero ripreso ad andare raminghi, senza una direzione, né avrebbero avuto il modo di portarsi dietro i loro impicci. Vivevano con il fagotto pronto, avrebbero dormito anche sotto un albero. Guardò la <i>catina</i> gialliccia, che si faceva rossastra a ponente. Se veniva la siccità, non restava una pianta verde. Sarebbe venuta, naturalmente. Era stato sempre così. Da quando aveva cominciato a capire.
<i>Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse.</i>	Fabiano era una cosa della fazenda, un oggetto di poco valore, che sarebbe stato buttato fuori quando meno se l'aspettasse.	Fabiano era una cosa della <i>fazenda</i> , un oggetto di poco valore, che sarebbe stato buttato fuori quando meno se l'aspettasse.

Qui si parla della *seca*, che, come ho già detto, diversamente dall'acqua, è un destino ineluttabile, “[d]a quando aveva cominciato a capire”, la siccità è certa, inevitabile, esige quindi un condizionale passato, entrambi i traduttori ne sono, evidentemente, persuasi. Il tutto è

⁷⁷⁴ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 23-24, 23; RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, pp. 57-58, 57; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 27, 26.

ulteriormente supportato dal secondo brano riportato nella tabella 37, ma che in realtà precede, nel romanzo, quello sopra analizzato: Fabiano è “*uma coisa da fazenda, um traste*”, si potrebbe dire che è parte del paesaggio e, come tale, dipende dalla *seca*; probabilmente quando la siccità ucciderà il paesaggio, anche lui, per il padrone, non avrà più ragione di essere. Subito dopo questa riflessione amarissima di Fabiano/narratore, arriva però un desiderio di rivalsa, quasi un rigurgito di affermazione della propria dignità che è deluso in modo netto nella traduzione di Ciacchi e presenta invece un attimo di dubbio in Bizzarri, come si può notare nel secondo brano riportato nella tabella che segue⁷⁷⁵:

Tabella 38: il condizionale della rivalsa

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccità</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem.</i>	Ma un giorno sarebbe uscito dalla tana, sarebbe andato con la testa eretta, sarebbe stato un uomo.	Ma un giorno sarebbe uscito dalla tana, sarebbe andato con la testa eretta, sarebbe stato un uomo.
<i>Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia.</i>	No, probabilmente non sarebbe mai un uomo: sarebbe quella stessa cosa per tutta la vita, un cabra, governato dai bianchi, quasi un capo di bestiame nella fazenda degli altri.	No, probabilmente non sarebbe mai stato un uomo: sarebbe stato quella stessa cosa per tutta la vita, un <i>cabra</i> , governato dai bianchi, quasi un capo di bestiame nella <i>fazenda</i> degli altri.
<i>Fabiano tinha a certeza de que não se acabaria tão cedo. Passara dias sem comer, apertando o cinturão, encolhendo o estômago. Viveria muitos anos, viveria um século. Mas se morresse de fome ou nas pontas de um touro, deixaria filhos</i>	Fabiano sentiva che non sarebbe certo morto tanto presto. Avrebbe passato giorni senza mangiare, stringendo la cinghia, contraendo lo stomaco. Avrebbe vissuto molti anni, avrebbe vissuto un secolo. Ma se fosse morto di fame o sotto le corna di un toro, avrebbe lasciato figli	Fabiano sentiva che non sarebbe certo morto tanto presto. Avrebbe passato giorni senza mangiare, stringendo la cinghia, contraendo lo stomaco. Avrebbe vissuto molti anni, avrebbe vissuto un secolo. Ma se fosse morto di fame o sotto le corna di un toro, avrebbe lasciato figli

⁷⁷⁵ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 24, 36, 37; RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, pp. 58, 58-59, 72, 73; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 27, 27-28, 37.

<i>robustos, que gerariam outros filhos.</i>	robusti, che avrebbero generato altri figli.	robusti, che avrebbero generato altri figli.
<i>Se pudesse ... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas.</i>	Se ci fosse riuscito ... Ah! Se ci fosse riuscito, avrebbe affrontato gli agenti che percuotono creature inoffensive.	Se ci fosse riuscito ... Ah! Se ci fosse riuscito, avrebbe affrontato gli agenti che percuotono creature inoffensive.
<i>Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não.</i>	Se non fosse quello, il poliziotto non gli avrebbe pestato il piede, no di certo.	Se non fosse quello, il poliziotto non gli avrebbe pestato il piede, no di certo.

Quel “*provavelmente*” può aver portato Bizzarri a scegliere il presente aprendo così solo una possibilità, scelta che non toglie risolutezza al desiderio di Fabiano, rendendo meno certo il fatto che tutte le cose che elenca si realizzino. In effetti si tratta di un brano-cerniera che si trova tra due momenti di urgenza di reazione molto forte al proprio destino (prima del primo brano citato si ripete per ben due volte in poche righe che “non voleva morire”), che smorza la veemenza del pensiero del bovaro e, con quell’avverbio “probabilmente”, lo riporta per un attimo alla realtà, alla sua realtà, nella quale Fabiano è “*uma coisa da fazenda [...] quase uma rés na fazenda alheia*”. Si tratta di momenti in cui si percepisce, credo, il desiderio di essere riconosciuto come uomo e non più definito “*bruto*”, “*cabra*” o “*bicho*”⁷⁷⁶, come avviene ripetutamente nel corso del romanzo, *in primis* proprio da se stesso⁷⁷⁷. Si tratta di un argomento delicato, in tutto il romanzo si ‘urla’ questa esigenza di essere riconosciuto come uomo da parte di Fabiano, per il quale, invece,

⁷⁷⁶ Fabiano si definisce (non solo lui, anche il narratore lo fa) rispettivamente come *bruto*, alle pp. 33, 35, 68, 94, 95, 96, 128; come *cabra*, alle pp. 18, 24, 33, 94 103 (con l’aggiunta dell’aggettivo “*valente*”), 104, 112, 114; e come *bicho*, alle pp. 19, 35 (“*só sabia lidar com bichos*”), 68 (“*jeito de bicho*”), 106 (“*bicho resistente, calejado*”), 123 (si riferisce a se stesso e ai membri della famiglia: “*como bichos*”; “*Menino è bicho miúdo*”). Solo nelle pagine 18-19 Fabiano parla di sé in termini di *cabra* e *bicho* sette volte in totale. RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013.

⁷⁷⁷ Ci sono momenti in cui dice a sé stesso di essere un uomo, ma subito dopo si smentisce, tornando a parlare di sé come “*bruto*” con una punta d’orgoglio, data dalla capacità di vincere le difficoltà, o magari come “*bicho*”, “*cabra*”, ma in senso non completamente negativo. Si vedano, per esempio, le seguenti pagine: RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 19, 94-95, 103, 106; RAMOS, G. *Siccià*, op. cit., 1963, pp. 51, 143, 153, 157; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 22, 86, 94, 97.

“probabilmente” le condizioni perché questo avvenga non ci saranno mai: è analfabeta, si esprime tramite suoni gutturali e “senza il linguaggio, sottolinea Graciliano, l’uomo torna allo stato primitivo ed è ridotto alla condizione di animale. Senza il dominio del linguaggio, Fabiano è soltanto un bruto, un animale”⁷⁷⁸. Il problema è che Ramos utilizza il tempo verbale semplice, il *futuro do preterito indicativo*, che, a differenza di quello composto, denota incertezza, quella *chance* che rimane solo grazie all’avverbio in Ciacchi ed è invece espressa anche dal verbo in Bizzarri. Gli ultimi due brani tradotti condividono con i brani precedenti un’irruenza causata da un’umiliazione che, si sa già, non potrà essere soddisfatta, si potrebbe trattare di un futuro nel passato.

Un punto molto interessante quanto all’uso del condizionale semplice o composto in italiano è da ricercare nel confronto tra Fabiano e *o amarelo*. È un momento di tensione, in cui il bovaro deve rapidamente decidere se cercare la lite, dando così finalmente sfogo al desiderio di riscatto dai soprusi subiti durante la notte trascorsa in prigione, ma anche, più in generale, dal ‘potere’, rappresentato dal padrone e dall’esattore del Comune, o se non prendere alcuna iniziativa. Le proposte fatte dai traduttori sono diverse⁷⁷⁹:

Tabella 39: che fare?

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccià</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>la bater o pé, gritar, levantar a espinha, plantar-lhe o salto da reiuna em cima da alpercata. Desejava que ele fizesse isso. [...]</i>	Batterebbe il piede in terra, griderebbe, si drizzerebbe tutto, gli pianterebbe il tacco dello stivale sul sandalo. Desiderava che lo facesse. [...]	Avrebbe battuto il piede in terra, avrebbe gridato, si sarebbe drizzato tutto, gli avrebbe piantato il tacco dello stivale sul sandalo. Desiderava che lo facesse. [...]

⁷⁷⁸ “*Sem a linguagem, evidencia Graciliano, o homem retorna ao estado primitivo e é reduzido à condição animal. Sem o domínio da linguagem, Fabiano é apenas um bruto, um bicho*”. BARRETO, C. C., “Subjetividade da linguagem em *Vidas Secas*: discurso popular e identidade”, op. cit., p. 585. Lo riconosce Fabiano stesso: “[e]ntão mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele?” (“Allora si mette dentro un uomo perché non sa parlare a modo? Che male faceva lui, pur essendo come una bestia?”), solo per fare un esempio. RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 22; RAMOS, G. *Siccià*, op. cit., 1963, p. 71; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 36.

⁷⁷⁹ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 106, 107; RAMOS, G. *Siccià*, op. cit., 1963, pp. 157-158, 158-159; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 97-98, 98.

<i>Se possuísse espelhos, veria rugas e cabelos brancos. Arruinado, um caco. Não sentira a transformação, mas estava-se acabando.</i>	Se possedesse uno specchio, vedrebbe rughe e capelli bianchi. Rovinato, un rottame. Non aveva avvertito la trasformazione, ma stava finendo.	Se avesse posseduto uno specchio, avrebbe visto rughe e capelli bianchi. Rovinato, un rottame. Non aveva avvertito la trasformazione, ma stava finendo.
<i>Se aquela coisa tivesse durado mais um segundo, o polícia estaria morto. Imaginou-o assim, caído, as pernas abertas, os bugalhos apavorados, um fio de sangue empastando-lhe os cabelos, formando um riacho entre os seixos da vereda. Muito bem! Ia arrastá-lo para dentro da catinga, entregá-lo aos urubus. E não sentiria remorso. Dormiria com a mulher, sossegado, na cama de varas. Depois gritaria aos meninos, que precisavam criação. Era um homem, evidentemente.</i>	Se quel primo impulso fosse durato un secondo di più, l'agente di polizia sarebbe già un cadavere. L'immaginò così [sic], caduto, le gambe aperte, gli occhi terrorizzati, un filo di sangue che gli impastava i capelli, formando un rigagnolo tra le pietre del sentiero. Molto bene! L'avrebbe trascinato dentro la catinga, affidato agli urubus. E non sentirebbe rimorso. Dormirebbe con la moglie, tranquillo, sul letto di assi. Poi griderebbe ai bambini che avevano bisogno di educazione. Era un uomo, evidentemente.	Se quel primo impulso fosse durato un secondo di più, l'agente di polizia sarebbe già un cadavere. L'immaginò così [sic], caduto, le gambe aperte, gli occhi terrorizzati, un filo di sangue che gli impastava i capelli, formando un rigagnolo tra le pietre del sentiero. Molto bene! L'avrebbe trascinato dentro la catinga, affidato agli urubus. E non sentirebbe rimorso. Dormirebbe con la moglie, tranquillo, sul letto di assi. Poi griderebbe ai bambini che avevano bisogno di educazione. Era un uomo, evidentemente.

Ramos usa “*ia bater*”, che corrisponde al tempo semplice “*bateria*”, Ciacchi, inizialmente, non ha dubbi su quello che *o amarelo* farà, quindi usa il condizionale composto, mentre Bizzarri, scegliendo il tempo semplice, rimane a livello di ipotesi. In seguito invece, i traduttori optano entrambi per il tempo composto “[l]’avrebbe trascinato dentro la catinga, affidato agli urubus”, ma mantenendo anche il tempo semplice di Ramos, che si riferisce a quello che Fabiano farebbe nel presente “se quel primo impulso fosse durato un secondo di più”, conservando qui quell’idea di situazione passata le cui conseguenze durerebbero ancora nel presente che era invece sparita nel terzo e quarto brano della

tabella 34, periodi ipotetici divergenti nei due traduttori. Mi piacerebbe terminare queste “considerazioni verbali” con un ultimo esempio⁷⁸⁰:

Tabella 40: Baleia

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccit�</i> (1963)	<i>Vite secche</i> (1993)
<i>Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinha Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo. Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de pre�s. E lamberia as m�os de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num p�tio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de pre�s, gordos, enormes.</i>	Baleia appoggiava la testina stanca sulla pietra. La pietra era fredda. Certamente Vittoria aveva lasciato spegnere il fuoco molto presto. Baleia aveva voglia di dormire. Si sarebbe svegliata felice, in un mondo pieno di porcellini d’India. E avrebbe leccato le mani di Fabiano, un Fabiano enorme. I bambini avrebbero giocato con lei, si sarebbero rotolati a terra con lei, in un’aia enorme, in uno stabbio enorme. Il mondo si sarebbe riempito tutto di porcellini d’India, grassi, enormi.	Baleia appoggiava la testina bianca sulla pietra. La pietra era fredda. Certamente Vitória aveva lasciato spegnere il fuoco molto presto. Baleia aveva voglia di dormire. Si sarebbe svegliata felice, in un mondo pieno di porcellini d’India. E avrebbe leccato le mani di Fabiano, un Fabiano enorme. I bambini avrebbero giocato con lei, si sarebbero rotolati a terra con lei, in un’aia enorme, in uno stabbio enorme. Il mondo si sarebbe riempito tutto di porcellini d’India, grassi, enormi.

Si tratta della morte di Baleia, la cagnolina, personaggio estremamente positivo che cattura letteralmente la simpatia del lettore. La bestiola muore per mano di Fabiano e per lei non   possibile accettare l’idea che il suo padrone possa averle sparato, cos  come non riesce, spesso, a capire il perch  dei calci che riceve dalla sua famiglia; nella descrizione dei suoi ultimi momenti di vita si coglie quindi, secondo me, una speranza disperata che il freddo che prova non sia quello della morte ma dovuto al fatto che Vittoria abbia “certamente” spento il fuoco troppo presto e che le stia per accadere tutto quello che viene descritto subito dopo. Questo ottimismo   reso molto bene dalla scelta, per entrambi i traduttori, di un verbo composto che, in questo caso, indica un destino

⁷⁸⁰ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 91; RAMOS, G. *Siccit *, op. cit., 1963, p. 139; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 84.

ineluttabile sì, sta morendo, ma al contempo bellissimo, non può essere altrimenti, deve essere così, trattandosi di Baleia.

La prima impressione, leggendo il romanzo in lingua originale è stata quella che l'autore avesse scelto di utilizzare sempre e comunque il tempo semplice, più in uso nella lingua parlata, ma non è così, visto che, come ho già detto, Ramos utilizza anche il tempo composto. In generale l'uso estremamente diffuso del tempo semplice da parte di Bizzarri, del *futuro do preterito indicativo*, mi sembra rimandare a una qualche speranza che le cose non rimangano così per sempre per Fabiano e la sua famiglia e per i nordestini che ne condividono le condizioni di vita e le prospettive, che sopravvivono “*a pesar de*”⁷⁸¹. Tornando all'esempio dal quale sono partita, nella visione di Bizzarri, se crescessero, ci sarebbe la possibilità che seguano pedissequamente e inesorabilmente il destino del padre, cosa invece certa per Ciacchi; se la si vede in questo modo, Bizzarri potrebbe forse essere più vicino alla posizione di Veiga Kiffer, per la quale

[i]n modo ‘stizzoso’ lo scrittore desiderava soltanto che le nostre vite ne potessero creare altre meno secche, bambini pieni di nomi e parole che fossero capaci di rifare i nostri mondi e i nostri sogni. Graciliano non ha scritto soltanto il popolo che ha visto e vissuto, ma ha scritto anche un popolo che verrà⁷⁸².

Il *futuro do pretérito simples* utilizzato da Ramos ha dunque questa funzione, lascia tutto aperto perché si tratta di un messaggio di speranza di cambiamento? Le due traduzioni, quanto alla resa di questi modi e tempi verbali, propongono, secondo me, due immagini leggermente diverse del romanzo, in quanto in quella di Bizzarri si riscontra sicuramente un uso più frequente del condizionale presente rispetto a quella di Ciacchi, uso che comporta, come ho cercato di spiegare, una

⁷⁸¹ “Nonostante”. BARRETO, C. C., “Subjetividade da linguagem em *Vidas Secas*: discurso popular e identidade”, op. cit., p. 583.

⁷⁸² “*De maneira ‘rabugenta’, o escritor apenas desejava que nossas vidas pudessem criar outras menos secas, crianças cheias de nomes e palavras que fossem capazes de refazer os nossos mundos e sonhos. Graciliano escreveu não apenas o povo que viu e viveu, mais ainda, escreveu um povo por vir*”. VEIGA KIFFER, A. P., “*Vidas Secas – ontem e hoje*”, op. cit., p. 3.

sorta di apertura a possibilità, un pur cauto ottimismo⁷⁸³ che l'uso del condizionale composto invece non caratterizza. Bisogna altresì sottolineare che, come ho già accennato, per un lettore italiano la scelta di Ciacchi risulta sicuramente più adeguata, in quanto rende la lettura più fluida; la traduzione di Bizzarri provoca uno stallo, dato dal fatto che non ci si aspetterebbe di trovare quel tempo verbale, quello stallo che mi ha portata a condurre una riflessione di questo tipo. Non è possibile, in questa sede, effettuare un'analisi completa, che, devo ammetterlo, presenterebbe anche brani e momenti per i quali sarebbe necessaria una riflessione molto approfondita, in quanto di difficile interpretazione, se osservati a partire dallo sguardo che ho voluto adottare, ma, nel complesso, l'impressione che questa passeggiata attraverso la selva di verbi portoghesi e italiani presenti in *Vidas secas* mi ha lasciato è stata generalmente confermata da un controllo fatto su tutta l'opera. L'uso di un modo e/o tempo verbale in un romanzo non è mai casuale, si tratta di uno strumento espressivo importante, che ha una funzione ben precisa, deve comunicare qualcosa di specifico; lo è ancora di più in uno scrittore tanto 'secco', che non usa mai niente che non sia necessario alla narrazione, nulla di superfluo, che crede che

[s]i deve scrivere nello stesso modo in cui le lavandaie di Alagoas fanno il loro lavoro. Cominciano con un primo lavaggio, bagnano i vestiti sporchi ai margini del ruscello, torcono il tessuto, bagnano nuovamente e ritorcono. Insaponano e torcono una, due volte. Quindi li ribagnano e con gesto vorticoso li agitano con le mani. Battono il tessuto sulla pietra pulita, quindi lo ritorcono fino al punto che nel tessuto non rimane una sola goccia d'acqua. Solo dopo avere fatto tutto questo le lavandaie appendono i vestiti ad asciugare sulla corda. Chi vuole scrivere deve seguire lo stesso metodo. La parola non è fatta per ornare, né per luccicare come oro falso. La parola

⁷⁸³ Che mi sembra di poter leggere nelle ultime parole della Presentazione di Bizzarri, quando dice di Fabiano: "[l]a sua figura esce dai confini della *catinga* bruciata e assurge a valore e a eloquenza di simbolo, proiettandosi – epicamente grandiosa nei suoi stracci – su ogni orizzonte: in ogni dimensione spaziale e interiore in cui l'uomo, in ostinata e spesso disperata lotta contro le infinite manifestazioni dell'anti-umano, continui a credere in un nuovo mondo, se non per sé, per i suoi figli". RAMOS, G. *Siccià*, op. cit., 1963, p. 32.

è fatta per esprimere una sostanza, per dire, per significare”⁷⁸⁴.

Continuando a ragionare in termini di riflessione linguistica, la ‘secchezza’ di Ramos comporta scelte stilistiche precise, non sempre facili da riproporre in traduzione. Sebbene sia Bizzarri che Ciacchi non si siano dilungati in inutili divagazioni e spiegazioni, mantenendo quindi una certa essenzialità nella narrazione, vi sono momenti in cui questo non è avvenuto⁷⁸⁵:

Tabella 41: ridondanza

<i>Vidas secas</i> (1938)	<i>Siccità</i> (1963) e <i>Vite secche</i> (1993)
<i>Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse.</i>	Fabiano <u>era</u> una cosa della fazenda, un oggetto di poco valore, <u>che</u> sarebbe stato buttato fuori quando meno se l’aspettasse.
<i>Esquisitice um homem remediado ser cortês.</i>	<u>È</u> un’ <u>eccentricità</u> per un uomo con beni di fortuna essere cortese.
<i>Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela [...]</i>	Era un destino triste <u>il suo</u> , ma Fabiano desiderava affrontarlo [...]
<i>Montado, confundia-se com o cavalo</i>	In groppa, <u>sembrava</u> confondersi con il cavallo
<i>“Que mal fazia a brutalidade dele?”</i>	“Che male faceva lui, pur essendo come una bestia?”

⁷⁸⁴ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, quarta di copertina. “*Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer*”. Graciliano Ramos, 1948. RAMOS, G. *Insonnia*, op. cit., 2008, p. 7.

⁷⁸⁵ Dal momento che le due traduzioni differiscono soltanto per il nome *fazenda* lasciato in corsivo da Ciacchi, ho deciso di inserire i brani tratti da *Siccità*, con l’indicazione però del numero di pagina anche per *Vite secche*. RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, pp. 23, 24, 20, 36, 31; RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, pp. 57, 56, 58, 52, 71, 66; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, pp. 26, 27, 23, 36, 32.

- <i>Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.</i>	- Questo non si fa, giovanotto – protestò Fabiano. – Io me ne sto tranquillo per i fatti miei. State attento che la carne è debole.
--	---

Nel primo caso la frase nominale non rimane tale, in quanto la sequenza di nomi è interrotta dall’inserimento di un verbo, mentre la seconda parte del periodo è introdotta in italiano da un pronome relativo, che non è presente in portoghese; frasi coordinate, unite per asindeto, che diventano subordinate in italiano, la costruzione è meno immediata, in italiano si propone una ‘decorazione’, un ‘ornamento’ che in lingua originale non c’è. Nel secondo caso viene aggiunto un verbo in inizio frase, nel terzo un aggettivo possessivo, che limita peraltro a Fabiano quello che in Ramos può genericamente riferirsi a tutti i nordestini che si trovano a vivere nelle condizioni del bovaro, nel quarto ancora un verbo: tutti elementi superflui, non necessari. Negli ultimi due esempi Bizzarri e Ciacchi ricorrono a spiegazioni, ma, nel primo, il sostantivo ‘brutalità’ in italiano conserverebbe, nella sintesi, quella sfumatura che in portoghese evoca l’essere rude, nel secondo mi sembra che la traduzione di “[e]stou quieto” sia realmente troppo precisa e lunga. L’essenzialità di Ramos è una vera e propria cifra stilistica che, in perfetta coerenza con il paesaggio, i personaggi, il tipo di esistenze narrate, restituisce ‘l’aridità’ che connota tutto il romanzo e che, in realtà, di norma viene riproposta in entrambe le traduzioni italiane. Ramos ricorre a una paratassi che è ‘disadorna’ ed essenziale, come si può notare anche nella frase “*Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se*” (“I *juazeiros* si avvicinarono, indietreggiarono, sparirono”⁷⁸⁶), mantenuta, appunto, in italiano. Gli esempi proposti sono ancora più significativi se si pensa che, nel momento in cui si trova a tradurre da una lingua straniera, nello specifico *La peste* di Camus, dal francese, Ramos agisce sul testo e attua cambiamenti dei quali riporto alcuni esempi:

[I]a frase verbale si trasforma in frase nominale, [...] caccia alle congiunzioni subordinanti e ai pronomi relativi: eliminati i connettori, la frase, che aveva nell’originale una struttura complessa, avrà

⁷⁸⁶ RAMOS, G. *Vidas secas*, op. cit., 2013, p. 9; RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, p. 39; RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit., 1993, p. 13.

un altro aspetto nella traduzione di Graciliano. [...] trasformazione da subordinata a coordinata [...] ⁷⁸⁷.

Alla fine la traduzione dell'opera di Camus in portoghese avrà lo stile inconfondibile di Ramos, andare in direzione opposta nel tradurre l'opera in italiano significa non rispettarne una caratteristica stilistica che lo definisce in maniera inconfondibile.

Il ricorso alle spiegazioni si trova spesso anche nella traduzione di *Menino de engenho* come, solo per fare un esempio, nel momento in cui Carlos racconta di essere rimasto profondamente turbato nel vedere il corpo senza vita di un lavoratore dell'*engenho*, i cui tratti stravolti lo tormentano la notte; in portoghese, dice: “[a]cordei aos gritos, com o homem do engenho perto de mim”, che in italiano diventa: “[m]i svegliai gridando, con la deprimente impressione che quell'uomo fosse sdraiato accanto a me”⁷⁸⁸. In lingua originale il tutto è fulmineo, il risvegliarsi e il vedere il morto avvengono, si potrebbe dire, simultaneamente, mentre in italiano il tempo sembra diluito e, cosa ancora più interessante, Tabucchi instilla il dubbio che la presenza dell'uomo sia solo immaginata, in portoghese è reale. In questi romanzi spesso ciò che sfugge alla ragione è considerato reale, “nel *sertão*, dove, come senti e vedi, la magia è inseparabile da tutti gli aspetti della vita”⁷⁸⁹, dice Guimarães Rosa, quindi insinuare un dubbio in questo senso significa manipolare l'esperienza di Carlos, cosa non necessaria, dal momento che, nelle righe successive, che descrivono come il ragazzo venga perseguitato dall'uomo, anche il traduttore rimarca come l'immagine del morto continui a essergli accanto.

Si tratta di interventi che, come in questo caso, si esprimono attraverso aggiunte, ma la riflessione sulla traduzione del testo non può non considerare anche i tagli operati, dai traduttori, nel testo tradotto. Da questo punto di vista *Vidas secas* non offre molti spunti, dal momento che

⁷⁸⁷ “A frase verbal se transforma em frase nominal, [...] caça às conjunções de subordinação e aos pronomes relativos: eliminados os conectivos, a frase, que tinha uma estrutura complexa no original, aparecerá com outra feição na tradução de Graciliano. [...] transformação da subordinada em coordenada [...]”. VEIGA, C. “Graciliano Ramos tradutor de Camus”, op. cit., 2008, p. 169.

⁷⁸⁸ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, p. 96; LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 91.

⁷⁸⁹ “No sertão, onde, como Você está sentindo e vendo, a magia é inseparável de todos os aspectos da vida”. GUIMARÃES ROSA, J., *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003, p. 81.

sia Bizzarri che Ciacchi non hanno, sostanzialmente, omesso o, al contrario aggiunto, nulla, motivo per cui mi sono concentrata su *Capitães da Areia* e *Menino de engenho*.

Per quanto concerne il romanzo di Amado, di alcuni tagli ho già detto nel capitolo precedente, qui mi interessa concentrarmi sul capitolo iniziale *Cartas à redação*, che è stato completamente espunto nella traduzione di Puccini; si tratta di un insieme di *reportage* e lettere inviate al *Jornal da Tarde*, nome che potrebbe alludere al *A Tarde*, giornale tradizionale di Bahia o a quello omonimo che circola a San Paolo. Questo inizio può essere strategico per dare da subito un messaggio chiaro al lettore: si sta per parlare di qualcosa che verosimilmente esiste, il problema dei *capitães*, ovvero dei *meninos de rua* è una piaga che affligge Salvador e l'intero Brasile. Le lettere presentano diversi punti di vista e diverse posizioni rispetto al problema e alla possibile soluzione rappresentata dal riformatorio, modalità che permette ad Amado di presentare una società diversificata al suo interno e nel modo di affrontare un problema sociale tanto grave; l'appartenenza alle diverse classi sociali è espressa, come si è visto, anche attraverso la varietà linguistica di cui fa uso lo scrittore. In apertura del romanzo, quello che potrebbe essere definito 'materiale verosimilmente autentico', serve ad Amado per disegnare lo scenario in cui si muoveranno i ragazzi: una società caratterizzata da contrasti e disuguaglianze, quadro che, probabilmente, porterà il lettore ad assumere un atteggiamento di comprensione e simpatia, o magari soltanto di possibile apertura, nei confronti dell'infanzia abbandonata le cui storie cominciano a essere narrate nel secondo capitolo. Lo stesso Amado, in una lettera a Puccini del 12 febbraio 1949 da Parigi, pur dicendosi soddisfatto della traduzione pubblicata su *Vie Nuove*, affronta in modo diretto l'argomento, sottolineando l'importanza di questa parte del libro:

[c]aro amico Puccini, [...] Ho ricevuto, tramite Melle.Rocha Freire, gli esemplari di "Vie Nuove" con la traduzione di "Capitães da Areia". L'ultimo che ho ricevuto data 30 gennaio. Ti chiedo di continuare a inviarmeli. Quanto alla traduzione, mi sembra molto buona. Mi dispiace soltanto che non sia stata tradotta la parte iniziale del libro, intitolata "Notícias de Jornal". Se dovessi riuscire a trovare

il modo di pubblicare la traduzione in libro, questa parte deve essere tradotta⁷⁹⁰.

Di fatto la parte in questione non comparirà neanche nella versione pubblicata in libro con il titolo *I banditi del porto*, cosa che spinge a pensare che si sia trattato di un'esigenza della casa editrice, che non ha tenuto conto dei desideri manifestati espressamente da parte dell'autore. Purtroppo non constano tracce esplicite di un simile intervento da parte dell'editore, ma credo si possa pensare che si sia trattato di questo, visto che gli altri due soggetti attivi nella costituzione del libro-archivio in italiano, autore e traduttore, avevano affrontato l'argomento direttamente.

Spesso, per rendere più accettabile una descrizione o un'immagine, Puccini le riassume, togliendo loro, allo stesso tempo, efficacia ma anche 'pericolosità'. Alcune parti descrittive possono invece essere state considerate 'puramente' descrittive e, perciò, superflue o costituenti una potenziale distrazione dall'intreccio della storia per il lettore, ma così viene eliminata una parte significativa del romanzo, che racconta la vita di ragazzi che vivono nei paesaggi tagliati, che per loro rappresentano una casa. A livello di ambientazione l'immagine è mutilata, viene a mancare il legame profondo dei ragazzi con la natura che li circonda, elemento rassicurante, capace di dar loro quel senso di appartenenza di cui la mancanza di una casa e di una famiglia li priva; impedisce inoltre al lettore di avere un'idea più precisa dell'ambiente così diverso dal proprio in cui questa letteratura nasce e si sviluppa, molto diverso, nel concreto anche se non idealmente, da quella borgata dei ragazzi di strada di Pasolini, che potrebbero essere un richiamo noto. Bisogna però, ancora una volta, ampliare lo sguardo e tenere, per esempio, presenti i possibili limiti imposti dalla casa editrice a livello di numero di pagine; Cadioli parla, per questi anni (in particolare per il 1950), di una crisi delle cartiere che provoca un sensibile aumento dei costi della carta.⁷⁹¹ Un limite del genere potrebbe essere all'origine dell'eliminazione di parti che si potrebbero considerare quasi 'indipendenti' in quanto episodi chiusi in sé

⁷⁹⁰ "Caro amigo Puccini, [...] Tenho recebido, por intermédio de Melle.Rocha Freire, os exemplares de "Vie Nuove" com a tradução do "Capitães da Areia". O último que recebi data de 30 de janeiro. Peço-te que continues a enviar-me. Quanto á tradução, parece-me muito boa. Lastimo, apenas, que não hajas traduzido a parte inicial do livro, intitulada "Notícias de Jornal". Caso consigas acertar algum negócio para publicação da tradução em livro, essa parte deve ser traduzida". In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁷⁹¹ CADIOLI, A., *L'industria del romanzo*, op. cit., 1981, p. 36.

stessi, come il taglio integrale del complotto ordito da *Gato*, *Querido-de-Deus*, *João Grande* e *Pedro Bala* ai danni di due marinai al bar “Porta del Mare” per derubarli al gioco. Sono intere pagine che mostrano come i capitani, nell’attesa di incontrare un uomo che deve affidare loro un colpo da compiere, riescano a prendersi gioco dei due uomini e a vincere loro una significativa somma di denaro, che spenderanno poi in un ristorante. Un episodio sacrificabile, il cui taglio non influisce sul resto della storia, ma che, in realtà, priva della descrizione di un momento della quotidianità dei ragazzi, di una delle modalità di sopravvivenza del gruppo, una parentesi che mette in luce la *malandragem* dei capitani, termine difficile da tradurre in italiano con un traduce che ne conservi l’intero significato, ma che si riferisce a quella che si potrebbe definire ‘piccola delinquenza’. Il taglio porta a un cambiamento anche per quanto riguarda la traduzione del titolo in questo caso che, da “[p]onto das Pitangueiras”, diventa “[u]n colpo difficile” (“[l]a fermata delle Pitangueiras” in Grechi), con ovvio riferimento a quello che accadrà in seguito. La riscrittura di Puccini è profondamente caratterizzata dall’intervento del taglio e comporta una significativa riduzione dei titoli delle diverse parti che scandiscono la narrazione, modalità amata dallo scrittore brasiliano e che si riferisce alla *Literatura de Cordel*, famosa nel Nordest e caratteristica di questa parte del paese. In questo tipo di letteratura il titolo anticipa, crea aspettativa, risveglia l’interesse, oltre a organizzare le varie parti in cui la narrazione è suddivisa. Il primo elemento a scomparire è la divisione in tre parti, ognuna con un titolo, inoltre dei 28 titoli di altrettante parti, ne rimangono soltanto 17.

La traduzione proietta una particolare immagine dell’opera, per servire un’ideologia; lo confermano in tutta evidenza quei passaggi, assolutamente inesistenti nell’originale, che diversi traduttori hanno introdotto nelle proprie versioni, così come l’intervento contrario, vale a dire i tagli, che possono assolvere allo stesso compito. Molti sono i principi ideologici con i quali il traduttore si trova a doversi confrontare: i propri, quelli legati all’etica professionale, quella dell’ambiente che gravita attorno alla sua traduzione, senza considerare un altro fattore, la poetica dell’autore. Come afferma Lefevere servendosi dell’esempio di varie traduzioni de *Lisistrata* di Aristofane, “[...] traduttori tentano di fondere la poetica di Aristofane con un’estetica accettabile nella propria cultura”, prevedendo e attuando anche una modifica, che, nel caso di Tabucchi, assume la forma di una strategia che chiamerei di edulcorazione in diverse parti del romanzo tradotto. Permane inoltre in tutta la riscrittura la modalità di cui ho già parlato e che consiste nel non tradurre alcune cose che vengono però riprese in brani che seguono o, al

contrario, anticipare cose che Lins do Rego narra in un secondo momento, oltre al discorso dei tagli. In questa sede mi interessa riflettere sui brani che si riferiscono alla sessualità, dal momento che un aspetto importante dell'esperienza di Carlos riguarda la sua educazione sessuale come *'menino de engenho'*; a proposito dell'educazione padronale nell'*engenho* Stegagno Picchio dice che:

[i]l signorino Carlos de Melo che il treno restituisce dodicenne alla città perché qui, dopo l'infanzia contadina, si prepari in collegio a divenire uno dei tanti signor-dottore del Nordeste latifondiaro brasiliano, è un ragazzo ormai bacato, segnato dall'angoscia. Un individuo su cui l'educazione padronale nell'*engenho*, con le sue iniziazioni misteriche alla casta dei colonnelli zuccherieri e le sue precocissime degradanti esperienze sessuali, ha lasciato un marchio non cancellabile⁷⁹².

Lins do Rego descrive questo approccio con il sesso in modo molto diretto e a tratti bestiale, mentre in italiano le 'tinte fosche' tendono, spesso, a diventare più 'neutre'. Potendo presentare soltanto alcuni esempi, ho scelto di considerare brani riguardanti il rapporto di Carlos con la sua insegnante Judite, con i *moleques*, Zé Guedes e Zefa Cajá, la negra Luísa. La tabella seguente riguarda quindi Carlos e Judite⁷⁹³:

Tabella 42: Carlos e Judite

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
<i>Tinha o meu mestre uma mulher morena e bonita, que me beijava todas as vezes que eu chegava, <u>que me fazia as vontades</u>: chamava-se Judite. Gostava dela diferente do que sentia pela minha tia Maria. Ela sempre que me ensinava as letras <u>debruçava-se por cima de mim</u>. E os seus abraços e <u>os seus beijos eram os mais quentes que já tinha recebido</u>. [...]</i>	Il mio maestro aveva una moglie bruna e bella che mi baciava ogni volta che arrivavo. Si chiamava Judite. Mi piaceva in maniera diversa dalla zia Maria. Spesso era lei che mi insegnava a scrivere, e i suoi abbracci e <u>baci erano i più calorosi che avessi mai ricevuto</u> . [...] Più tardi Judite scese per controllare la mia lezione e <u>mi abbracciò con una tenerezza maggiore di sempre</u> . Il mio cuore si riempì di un trasporto

⁷⁹² LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 9-10.

⁷⁹³ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 62, 63; LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 55. Le sottolineature sono mie.

<p><i>Mais tarde ela chegou para me ensinar, e me abraçou e me beijou como nunca. Fiquei a pensar no que sofria a minha amiga, na convivência daquele homem magro e alto. E o meu coração sentiu-se cheio de uma afeição estranha pela sua mulher. Era tão terna para mim, me punha no colo para me agradar, para me dizer que me queria um bem de mãe. Eu sentia o seu sofrimento como se fosse o meu. Foi ali com ela, sentindo o cheiro de seus cabelos pretos e a boa carícia de suas mãos morenas, que aprendi as letras do alfabeto. Sognava com ela de noite, e não gostava dos domingos <u>porque ia ficar longe de seus beijos e abraços.</u></i></p>	<p>affettuoso per quella donna così tenera, che mi prendeva in braccio e mi diceva di volermi bene come la mamma. Fu in quella casa, sotto l'odore dei suoi capelli neri e le carezze delle sue mani scure, che imparai a leggere e a scrivere. La notte la sognavo e cominciai a odiare la domenica <u>perché non potevo vedere Judite.</u></p>
--	--

La descrizione del rapporto tra Carlos e la sua maestra, in italiano, perde alcune *nuances* sensuali che, in portoghese, rimandano a quella che è una sorta di educazione sentimentale, ma anche erotica, del *menino de engenho*, che vivrà varie esperienze di avvicinamento al sesso proprio nella piantagione. Tabucchi pratica una sorta di censura o, se si vuole, toglie l'aura di malizia, che ritengo ci sia in portoghese, e lo fa tramite piccoli tagli, per esempio l'eliminazione di intere frasi: “*que me fazia as vontades*” riferito al desiderio evidentemente provato nei confronti di Judite; “*debruçava-se por cima de mim*”, che indica un esplicito avvicinamento fisico (“si piegava su di me”); Carlos detesta la domenica “*porque ia ficar longe de seus beijos e abraços*”, che diventa un più generico “perché non potevo vedere Judite”, che non rende giustizia del desiderio di “baci e abbracci” provato dal ragazzo. Di tutti questi segnali di desiderio di contatto fisico con la donna non rimane traccia in italiano, il traduttore sembra insistere più sul rapporto affettuoso di tipo materno volendo dimenticare quell'idea di coinvolgimento che di materno non ha nulla, solo forse per il fatto che si tratta di una donna adulta, sposata e di un adolescente. Lins do Rego parla di baci che in portoghese sono “*quentes*”, aggettivo che può voler dire “*sensual, ardente*”, significato che si usa anche in italiano in relazione a baci, che possono tranquillamente essere “sensuali, ardenti”, ma che per Tabucchi sono soltanto “calorosi”. Questo momento fa parte di un percorso emotivo, sentimentale ed erotico di scoperta che il ragazzo farà all'interno di questo mondo, che lo porterà

a vivere esperienze anche morbose, per alcuni aspetti, come quando si racconta del rapporto con i *moleques* e di alcuni di loro con gli animali dell'*engenho*⁷⁹⁴:

Tabella 43: citazioni Carlos e i *moleques*

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
<i>E nos iniciavam nas conversas <u>picantes</u> sobre as coisas do sexo. [...] Andávamos juntos nas nossas <u>libertinagens</u> pelo cercado. Havia um quarto dos carros onde iam ficando os veíulos velhos do engenho. Dali fazíamos uma espécie de <u>lupanar para jardim de infância</u>. A nossa inocência perdia-se assim nessas conversas bestas, no <u>contato libidinoso</u> com os moleques da bagaceira.</i>	Furono proprio i <i>moleques</i> che ci <u>iniziarono ai misteri del sesso</u> . [...] Nei nostri <u>vagabondaggi</u> per i pascoli avevamo scoperto una capanna che serviva da deposito per le vecchie macchine agricole della fattoria. E lì avevamo impiantato il <u>nostro piccolo lupanare</u> . La nostra dolce innocenza si andava perdendo così in queste sconce conversazioni, nel <u>convivio libidinoso</u> con i <i>moleques</i> ".
<i>No cercado dos engenhos o menino se inicia nestes <u>mistérios do sexo</u>, antecipando-se por muitos anos no amor.</i>	[...] nei recinti delle piantagioni, i bambini si iniziano così ai <u>misteri dell'amore</u> .
<i>Tínhamos as nossas cabras e as nossas vacas para encontros de lubricidade. A promiscuidade selvagem do curral arrastava a nossa infância às <u>experiências de prazeres que não tínhamos idade de gozar</u>. [...] Hoje vamos <u>fazer porcária no curral</u>.</i>	Ognuno aveva le proprie capre e le proprie vacche per le sue porcherie. La selvaggia promiscuità degli animali trascinava la nostra infanzia verso <u>esperienze che non eravamo ancora in grado di capire</u> . [...] Stasera si va a <u>giocare</u> nel recinto.

Tabucchi parla di “misteri del sesso”, laddove Lins do Rego racconta di “*conversas picantes sobre as coisas do sexo*”, ancora una volta un aggettivo sicuramente esplicito a caratterizzare le conversazioni di questi ragazzi: “piccanti”; quando invece, alcune righe dopo, in portoghese si parla di “*mistérios do sexo*”, in italiano diventa “misteri dell'amore”. Nella frase che segue in portoghese si parla di depravazione, o quanto meno il sostantivo utilizzato lascia intendere che si tratta di

⁷⁹⁴ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 85, 64, 65; LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 80, 57, 58. Le sottolineature sono mie.

comportamenti immorali, o almeno di abbandono immoderato ai piaceri del sesso⁷⁹⁵, che in italiano si riducono a non meglio definiti “vagabondaggi”. Mentre Tabucchi descrive il deposito frequentato dai ragazzi definendolo un “piccolo lupanare”, Lins do Rego non fa riferimento alle dimensioni del luogo, ma alla giovane età di coloro che lo frequentano, sfumatura non priva di significato, in quanto l’immagine del “lupanare per la scuola d’infanzia” crea una contrapposizione forte tra due idee che non dovrebbero essere associate; il “contatto libidinoso” è inoltre decisamente fisico, mentre il “convivio” di cui parla Tabucchi perde questo riferimento e può far pensare a semplici conversazioni. Nell’ultimo esempio riportato nella tabella precedente Tabucchi rimane invece sulla linea di Lins do Rego e parla apertamente di “porcherie”, ma per tornare ad alleggerire la situazione nel momento in cui esperienze che i ragazzi non erano ancora in grado di capire prendono il posto di esperienze di piaceri che non erano adatti all’età dei ragazzi; l’ultima frase conferma questa inversione di marcia sostituendo i semplici giochi alle “porcherie”.

Nei brani citati che si riferiscono a Zé Guedes, Tabucchi elimina tutti gli elementi negativi⁷⁹⁶:

Tabella 44: Zé Guedes e Zefa Cajá

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
<i>O outro mestre que eu tive foi o Zé Guedes, meu professor de coisa ruim. [...]</i> <i>Contava-me tudo que era história de amor, sua e dos outros.” – Ali mora Zefa Cajá. E lá vinha com os detalhes, com as coisas erradas da vida desta mulher. [...]</i> <i>Eu mesmo gostava de ouvir o bate-boca imundo.</i>	Ma il <u>mio maestro autentico</u> era Zé Guedes, specializzato <u>nell’insegnamento dei fatti della vita</u> . [...] Mi raccontava tutto sull’amore, il suo e degli altri. “Li ci abita la Zefa Cajá.” E <u>cominciava con i particolari sulla vita di questa donna</u> . [...] E a me piaceva sentire <u>quelle conversazioni</u> .
<i>[...] uma coleção de mulheres nuas, de postais em todas as posições da obscenidade. Não sei para que meu tio</i>	Era una collezione di fotografie con donne nude ritratte <u>in tutte le pose immaginabili</u> . Rimasi addolorato

⁷⁹⁵ *Libertinagem*: “conduta de pessoas que se entregam imoderatamente aos prazeres sexuais” (“comportamento di chi si abbandona in modo sfrenato ai piaceri sessuali”). Disponibile in www.aulete.com.br, accesso effettuato il 27 settembre 2018.

⁷⁹⁶ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 63, 64, 111; LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 56, 57, 108. Le sottolineature sono mie.

<i>guardava aquela nojenta exposição de porcarias. Sempre que sucedia ficar sem ele no quarto, era para os portais imundos que me botava. Sentia uma <u>atração irresistível</u> por aquelas figuras descaradas de meu tio Juca.</i>	che mio zio guardasse quelle porcherie, però ogni volta che mi capitava di restare in camera sua provavo un desiderio irresistibile di guardarle
--	--

Il brano concernente la collezione di fotografie dello zio contiene, in portoghese, un lessico che non lascia dubbi circa l'attrazione morbosa, "atração irresistível" che il ragazzo prova nei confronti di immagini che pur riconosce indegne: "*obsценidade, nojenta exposição de porcarias, postais imundos*", questo "gettarsi" ("*me botava*") sul materiale dello zio, quelle "figure svergognate", e tutto quello che provoca in Carlos è decisamente 'intiepidito' in italiano.

Lo stesso avviene nei brani portati a esempio che affrontano il rapporto tra il ragazzo e colei che lo inizia a pratiche che lo provano profondamente, la negra Luísa; sebbene però Tabucchi esordisca con un'immagine che introduce in modo molto preciso il tipo di legame esistente tra i due, nel corso della descrizione smorza ancora una volta i toni⁷⁹⁷:

Tabella 45: la negra Luísa

<i>Menino de Engenho</i> (1932)	<i>Il figlio della piantagione</i> (1974)
<i>A negra Luísa fizera-se de comparsa das minhas depravações antecipadas. [...]</i> <i>la me botar pra dormir, e enquanto ficávamos sozinhos no quarto, arrastava-me a coisas ignóbeis. [...]</i> <i>A moleca me iniciava, naquele verdor de idade, nas suas concupiscências de mulata <u>incendiada de luxúria</u>. Nem sei contar o que ela fazia comigo. Levava-me para os banhos da beira do rio, sujando a minha castidade de criança com os seus <u>arrebatamentos de besta</u>. <u>A sombra negra do pecado</u> se juntava aos meus desesperos de menino contrariado, para mais me</i>	La negra Luísa si era resa complice della mia precoce depravazione [...] Era lei che mi accompagnava a dormire, e quando restava in camera mia mi spingeva a pratiche ignobili. [...] La <i>moleca</i> mi iniziava, nella mia verde età, alle sue concupiscenze di mulatta <u>lussuriosa</u> . Non saprei dire che cosa faceva con me. Mi portava in riva al fiume, sporcando la mia castità coi suoi <u>istinti</u> bestiali. <u>L'ombra del rimorso</u> si aggiungeva alle mie disperazioni di bambino infelice, isolandomi ancor più dalla vita allegra della piantagione

⁷⁹⁷ LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*, op. cit., 2001, pp. 129, 130, 131; LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, pp. 127-129. Le sottolineature sono mie.

<p><i>isolar da alegria imensa que gritava por toda parte.</i></p>	
<p><i>Só pensava nos meus retiros lúbricos com o meu anjo mau, nas masturbações gostosas com a negra Luísa. E comecei a querer-lhe um bem esquisito. Um bem que <u>me arrastava ao rabo de sua saia para onde ela ia.</u> E não gostava dos negros com quem se metia em cochichos. O grande mal dos amorosos, a inquietação dos que se sentem enganados, um ciúme impertinente <u>enfiava-se todo pelo meu coração.</u> A negra, porém, me dizia que eu ainda tinha o cheiro de leite na boca, e dava rendez-vous aos cabras pelas alcovas cheirosas das fruteiras. Era <u>um vício absorvente o meu pagadio com a negra Luísa. O sexo impunha-me essa escravidão abominável.</u></i></p>	<p>Pensavo solo alle pratiche lubriche del mio angelo malefico, alle piacevoli masturbazioni della negra Luísa. Cominciai a volerle un bene strano, un bene che <u>mi faceva seguirla costantemente</u> e provare una sorta di gelosia quando cedeva ai complimenti troppo intimi dei negri. Il grande male degli innamorati, l'inquietudine di chi si sente tradito, una gelosia impertinente, <u>non mi davano più pace.</u> La negra si divertiva a tormentarmi, dicendomi che avevo ancora il latte sulle labbra, e dava appuntamenti ai mulatti fra i cespugli del frutteto. La mia relazione con la negra Luísa stava diventando <u>un vizio abominevole: i precoci piaceri del sesso mi stavano facendo loro schiavo.</u></p>

Il comportamento della *moleca*, in portoghese, sembra essere caratterizzato da accessi che fanno pensare a un ‘fuoco’, a un coinvolgimento quasi ‘febbre’, lei è “*incendiada de luxúria*”, si abbandona a “*arrebatamentos*”, che forse sono più ‘furie’ che “istinti” bestiali; Carlos si ritrova soggiogato, legato alle gonne di Luísa, “*me arrastava ao rabo de sua saia para onde ela ia*” e schiavo delle prestazioni sessuali che lei dispensa e esige: “*o sexo impunha-me essa escravidão abominável*”; le masturbazioni della negra sono “*gostosas*”, che in portoghese significa sicuramente “piacevoli”, ma ha anche un’accezione sessuale che potrebbe corrispondere forse di più a ‘eccitanti’. L’immagine evocata dal testo di Lins do Rego rappresenta molto bene l’adolescente in preda a pulsioni e desideri che ne coinvolgono la sfera sessuale in modo si potrebbe dire aggressivo, il rapporto con la negra è un vizio “assorbente”, che domina, monopolizza il ragazzo, insidiato dall’ “ombra nera del peccato”, di cui “l’ombra del rimorso” non rende sufficientemente la portata. Anche se traduce nel 1974, 22 anni dopo Puccini, probabilmente anche l’esigenza da parte di Tabucchi di mitigare la morbosità e di rendere meno esplicito il linguaggio è da attribuire allo ‘spettro’ censorio, basti pensare che, nel 1980, *Altri libertini*, di Pier Vittorio Tondelli, pubblicato da Feltrinelli, viene

censurato dal Procuratore della Repubblica dell'Aquila, Massimo Bartolomei. Nello stesso anno della pubblicazione, che ottiene un significativo successo di pubblico e di critica (si stava preparando la terza ristampa), arriva dunque anche il sequestro e il ritiro delle copie; lo scrittore è accusato “del reato di cui agli artt. 528, 529 C. P. per avere, a fine di commercio e di distribuzione, scritto e dato alle stampe e posto in circolazione il libro ‘*Altri libertini*’, fortemente osceno per il contenuto e per le espressioni ricorrenti”⁷⁹⁸.

Un'esigenza di ‘moderare’ toni ed emozioni che può forse trovare riscontro in altri momenti in cui Tabucchi opera una sorta di normalizzazione che comporta la perdita di *nuances* emotive, come nel caso dei brani che si riferiscono alla sfortunata cuginetta di Carlos, Lili, che muore in giovanissima età, brani caratterizzati da un uso affettuoso, empatico e tutto brasiliano del diminutivo. Tabucchi elimina alcuni diminutivi che dimostrano affetto ed empatia con la piccola e il risultato è quello di una maggiore freddezza, oggettività. Nella descrizione nelle due lingue vengono usate le seguenti espressioni: “*magrinha e branca*” diventa “magra e pallidina”, “*esta creaturinha*” diventa “Lili”, “*mais magrinha*” viene eliminato, “*os olhinhos azuis*” diventa “i suoi occhi azzurri”, “*a minha priminha*” diventa “Lili”.

Tutto quello che riguarda il linguaggio è fondamentale ai fini della narrazione per tutti e tre gli autori su cui ho riflettuto, non soltanto perché, banalmente, ‘serve’ per raccontare, ma perché, inevitabilmente e inesorabilmente direi, contribuisce a creare ed evocare un'immagine di ciò che viene narrato e quindi del romanzo stesso. Nel caso degli scrittori del *corpus* in particolare è opportuno fare riferimento a De Marchis:

[p]ensare alla traduzione, del resto implica necessariamente parlare di topografie letterarie e mappe, e la ragione è semplice, perfino ovvia: alla fine dei conti, buona parte della riflessione traduttologica è una riflessione *localizzata*, una riflessione che colloca il testo nello spazio e, da un

⁷⁹⁸ MANCINI, L. “I disturbi dubitativi della coscienza”. Riflessioni sul caso *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli”, in CICALA, R., *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, op. cit., 2012, p. 222. I due articoli concernono i concetti di oscenità e pudore, la pratica sarà seguita dal tribunale di Mondovì. Il processo si chiude con un'assoluzione con formula ampia di Tondelli e di Feltrinelli, accusato per aver fatto commercio del libro e averlo distribuito. Per la storia di questa censura si veda l'intero contributo (pp. 220-229).

certo punto di vista, costruisce metafore interpretative⁷⁹⁹.

Se è possibile, in questo senso, per quanto riguarda Ramos e la lingua ‘secca’ usata in *Vidas secas*, ma anche per Amado e la sua “*lingua do povo*” e Lins do Rego e il lessico nordestino dell’*engenho*, parlare di una cifra stilistica profondamente caratterizzante, allora è chiaro come tutto quello su cui ho riflettuto a livello di traduzione in questo capitolo abbia un ruolo determinante nel disegnare l’immagine che di questi tre romanzi viene presentata in Italia. Questo è vero a tal punto nel caso di Ramos, che anche quando è stato traduttore invece che scrittore, ha, come ho già detto, operato sul testo di partenza lasciando la propria, inconfondibile, impronta stilistica e privilegiando la lingua di arrivo, sulla quale agisce nello stesso modo in cui era solito farlo nelle sue opere: “[o] *que o tradutor expurga ou transforma é justamente aquilo que costumava fazer, quando escrevia por conta própria*”⁸⁰⁰, taglia il superfluo con la stessa severità con cui elaborava la sua prosa essenziale.

La riflessione portata avanti in questo capitolo non è mai stata motivata dalla ricerca di possibili ‘errori’ o dal desiderio di fare una ‘critica’ delle traduzioni, ma piuttosto da un’esigenza di riflettere sulle criticità, su quegli elementi talmente marcati dal punto di vista culturale, da rappresentare l’aporia della traduzione e comportare l’impossibilità di riproporre in un’altra lingua e nello stesso identico modo odori, colori, sensazioni, situazioni, realtà. Inevitabilmente la proposta fatta tramite la traduzione italiana risulta a tratti ‘sbiadita’ direi, soprattutto dal punto di vista della nordestinità di questi romanzi, che appare, in alcuni momenti, mitigata, questo nonostante l’attenzione e l’emergenza di ovviare a queste problematiche che si riscontrano nei paratesti, spesso preziosi, di cui i libri-archivi tradotti possono disporre e che ne costituiscono parte integrante. C’è sicuramente un uso del lessico legato al Nordest, che si tratti di cucina baiana, *candomblé*, *sertão*, *engenho*, utilizzato, come dice Barreto a proposito di *Vidas seca*,

⁷⁹⁹ “*Pensar na tradução, no mais, implica necessariamente falar de topografias literárias e mapas; e a razão é simples, até óbvia: ao fim e ao cabo, boa parte da reflexão tradutológica é uma reflexão localizada, uma reflexão que coloca o texto no espaço e, assumindo um determinado ponto de vista, vai construindo metáforas interpretativas*”. DE MARCHIS, G. “Traduzir ou mudar de casa?”, op. cit., 2014, pp. 57.

⁸⁰⁰ “Il traduttore espunge o trasforma proprio come era solito fare quando scriveva le proprie cose”. VEIGA, C., “Graciliano Ramos tradutor de Camus”, op. cit., 2008, p. 170.

per fissare la narrazione che avviene nel *sertão*. Queste scelte conferiscono verosimiglianza al testo regionale e rendono possibile la ricostruzione della realtà in forma di romanzo. Si ha, così facendo, la realtà discorsiva⁸⁰¹.

L'universo del discorso in questi tre romanzi è ricchissimo dal punto di vista culturale e la lingua che lo racconta ne è talmente permeata da diventarne parte integrante, in tutte le sue parti e in tutti i suoi aspetti, lessicale, sintattico, morfologico, tanto da poter affermare, facendo riferimento a McLuhan, che, mai come in questo caso, "il mezzo è il messaggio".

⁸⁰¹ "Para fixar a narrativa que se passa no sertão. Tais escolhas conferem verossimilhança ao texto regional e possibilitam a reconstrução da realidade de forma ficcional. Tem-se, a partir disso, a realidade discursiva". BARRETO, C. C., "Subjetividade da linguagem em *Vidas Secas*: discurso popular e identidade", op. cit., p. 588.

4 IMMAGINI DI PAROLE: UN QUADRO DELLA CIRCOLAZIONE

Nel primo capitolo ho cercato di riflettere sulle caratteristiche, sul ruolo della letteratura brasiliana del Nordest e sulla discussione critica a cui ha dato vita in Brasile cercando di dialogare poi, nei capitoli successivi, con i libri-archivi tradotti in italiano e alcuni loro paratesti per vedere se gli elementi che individuano l'opera degli autori regionalisti del Nordest della *Geração de 30* superassero le frontiere del loro paese di origine per arrivare nel paese che accoglie gli archivi stessi, l'Italia. È stato possibile notare – e forse non potrebbe essere diversamente – che la traccia lasciata in Italia da queste opere è priva di alcune peculiarità perdute per strada, durante il complesso viaggio, o, almeno, che tali caratteristiche perdono parte della loro nitidezza, cosa che accade anche all'idea stessa di letteratura brasiliana regionalista nordestina degli anni Trenta. Fino a ora il discorso è stato maggiormente legato a paradigmi che appartengono alla critica e al mondo dell'editoria, ora si tratta di osservare criticamente e in profondità l'immagine che della letteratura brasiliana, mediante la traduzione, è stata offerta a un pubblico più ampio, cioè quello dei giornali. I due quotidiani cui faccio riferimento sono *L'Unità* e *La Stampa*. Nel primo paragrafo mi concentrerò principalmente sulla proposta degli autori e delle opere del *corpus* fatta al pubblico italiano tramite la riscrittura cinematografica, nel secondo invece l'intento è quello di delineare che immagine sia stata presentata della letteratura brasiliana, a partire dal *corpus* di autori e romanzi selezionati, tradotta in italiano attraverso le due testate analizzate.

4.1 L'IMMAGINE LETTERARIA MEDIATA DAL CINEMA NE *L'UNITÀ* E *LA STAMPA*: UNA TRADUZIONE INTERSEMIOTICA.

Sin dall'inizio di questa ricerca, è emersa l'importanza della carta stampata, prezioso epitesto in grado di fornire informazioni sulla presentazione e circolazione degli autori e delle opere del *corpus* tradotte presso il pubblico italiano. Ciò che caratterizza l'epitesto e lo distingue dal peritesto è, come ho già detto, un criterio spaziale, esso non è inserito fisicamente nel volume e, cosa più interessante, è qualsiasi elemento paratestuale che “circoli in qualche modo in libertà, in uno spazio fisico e sociale virtualmente illimitato. Il luogo dell'epitesto è dunque *anywhere*

out of the book, ovunque al di fuori del libro [...]”⁸⁰². Questo ha una ricaduta importante quanto all’effetto che può produrre, in quanto può arrivare a un pubblico che supera quello dei lettori effettivi e/o ragionevolmente potenziali del libro; un paratesto ben più ampio, anche se più fugace e transitorio rispetto a una prefazione, per esempio, che può rimanere legata al libro fino, almeno, a un’eventuale, successiva, diversa edizione. Si può trattare di annunci o invece lanci dell’opera di un autore o della traduzione della stessa in italiano, di informazioni sull’autore, di sue partecipazioni a eventi, interviste, di articoli scritti di suo pugno, di riduzioni cinematografiche o per la televisione di sue opere letterarie e così via. In un primo momento, vista la ricchezza di materiale disponibile, ci si sarebbe dovuti concentrare soltanto su un giornale di riferimento, ma lasciando aperta la possibilità di prendere, eventualmente, in considerazione anche altri quotidiani e riviste che presentassero informazioni interessanti. L’interesse verso *L’Unità* rimonta alla lettura di un interessante articolo (del 28 luglio 1949, p. 3), sul quale mi soffermerò più avanti, relativo all’uscita della traduzione italiana di *Terras do Sem Fim*, 1942 (*Terre del finimondo*, 1949). In seguito, per avere una specie di cartografia più ampia, ho condotto una prima ricerca negli archivi *online*⁸⁰³ di alcuni quotidiani, come *La Stampa*, *Il Corriere della Sera*, *La Repubblica* e *L’Unità*, per sondare la presenza degli autori contenuti nel *corpus* in diversi quotidiani italiani, che ha dato risultati molto simili, presentando un numero assai elevato di articoli riguardanti Amado, o comunque in cui lo scrittore baiano è menzionato, un numero modesto di articoli su Ramos e quasi nessuno su Lins do Rego.⁸⁰⁴ La

⁸⁰² GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit., 1989, p. 337.

⁸⁰³ Mi trovavo, in quel momento, in Brasile e quindi l’unica fonte possibile da consultare, per quanto concerne i giornali, era l’archivio *online*. Il presente lavoro è svolto nell’ambito di un dottorato in co-tutela tra l’Universidade Federal de Santa Catarina e l’Università degli Studi di Genova con tempi di ricerca effettuati in Brasile e in Italia.

⁸⁰⁴ Si va dalle 686 occorrenze de *La Stampa*, alle 257 de *Il Corriere della Sera*, alle 426 de *La Repubblica*, alle 336 de *L’Unità* per Amado e, rispettivamente, 17 (di cui 13 relative alla riduzione cinematografica di *Vidas secas*), 29 (di cui 22 per *Vidas secas* film), 9 (di cui 3 per *Vidas secas* film), 18 (di cui 13 per *Vidas secas* film) per Ramos; 5, 1, 0 e 2 per Lins do Rego. La ricerca nell’archivio de *La Stampa* va dal 1949 alla fine del 2005, de *Il Corriere della Sera* dal 1949 al 2008, de *La Repubblica* non è stato possibile impostare la data iniziale, ma si sono considerati gli articoli fino all’anno 2008, de *L’Unità* dal 1949 al 2008. In un primo momento mi sono limitata a un rilevamento dati, non era quindi certo che i numeri indicati rappresentassero la quantità

scelta de *L'Unità*, quotidiano fondato nel 1924 da Antonio Gramsci, è stata confermata perché, vista la presenza, si potrebbe dire, simile dei tre autori nell'arco di tempo preso in considerazione in quel momento, 1949-2008⁸⁰⁵, presentava una variabile interessante: il legame che, come si sa, uno dei tre scrittori del *corpus*, Jorge Amado, aveva instaurato con il giornale, testimoniato da una collaborazione concretizzatasi, negli anni 1948-1952, in articoli ivi pubblicati dallo scrittore baiano. Tale rapporto di vicinanza al giornale è documentato dallo stesso Amado:

La sinistra italiana allora era convinta di andare al potere e io avevo scelto l'Italia per assistere a questo evento. Quando Togliatti nella redazione de *L'Unità*, prima che uscissero i risultati, comunicò che la sinistra stava perdendo, fu per noi una grande delusione. Solo oggi, dopo cinquant'anni, il centrosinistra è andato al potere in Italia!⁸⁰⁶

Amado affida questi ricordi alle pagine dei giornali, ne può essere un esempio il seguente brano:

[i]o ero a Parigi e lì con un gruppo di amici brasiliani - eravamo in molti, esuli in Francia - decidemmo di affittare un pullman per venire ad assistere alla presa di potere dei comunisti. Sicuri. [...] Avevamo un entusiasmo da ragazzini, vedemmo la fine della campagna elettorale. 'In quei giorni conobbi persone con cui poi sono rimasto sempre in contatto: Carlo Levi, Pratolini,

definitiva, dal momento che potevano esserci errori dovuti, per esempio, al fatto che nell'articolo comparisse solo il nome o solo il cognome dello scrittore e non ci si riferisse, di fatto, all'autore in questione. Accesso effettuato nel mese di maggio 2014. I dati indicati erano, al momento, disponibili su www.archiviola stampa.it; [archivio.corriere.it](http://www.archivio.corriere.it); <http://ricerca.repubblica.it/>, www.unita.it.

⁸⁰⁵ Al momento era questo l'arco di tempo individuato. In seguito all'esclusione di Raquel de Queiroz dal *corpus* della presente ricerca, e delle considerazioni che ho già fatto sulla traduzione *Insonnia* (2003), erroneamente collocata nell'anno 2008, ho deciso di fermarmi al 1999, anno di pubblicazione dell'ultima traduzione di un'opera di uno degli autori del *corpus*, *Suor*, di Amado (in una nuova traduzione di Daniela Ferioli).

⁸⁰⁶ "L'ultima intervista di Jorge Amado in Italia". MINÀ, G. in *Latinoamerica* n. 76/77 (n.3-4 2001). Accesso effettuato il 15 febbraio 2015. Disponibile in <http://www.sarapegbe.net/articolo.php?quale=38&tabella=articoli>.

Rossellini, Guttuso. E Zavattini, un grande amico. Per seguire i risultati in tempo reale, ci eravamo riuniti alla redazione de l'Unità. Non volevamo credere, come succede in questi casi. Si continuava a dire 'è parziale', 'non si può ancora dire'... Ma a un certo punto arrivò Togliatti. Ricordo che quando entrò ci fu un momento di tragico silenzio, alla fine del quale lui disse: 'Abbiamo perso'. Solo allora ci rassegnammo alla disfatta. 'Noi però, che eravamo venuti apposta, andammo lo stesso a festeggiare in trattoria. C'era anche il carissimo Dario Puccini, il mio primo traduttore italiano. E poi andammo a casa di Guttuso, e c'era tantissima gente⁸⁰⁷.

Queste parole sono cariche di emozioni e credo delineino un'immagine precisa di quello che rappresentava l'Italia per lo scrittore brasiliano. Si tratta di una possibile patria di elezione, nella quale riporre speranze e aspettative ideologiche e politiche che non trovano spazio in Brasile in quel momento; è il paese di origine di Zélia Gattai, la compagna di una vita, che sta arrivando a Genova con il figlio, il piccolo João; è il luogo delle relazioni di amicizia che lo accompagneranno e che permetteranno la creazione di un canale di comunicazione e dialogo culturale oltre che ideologico tra l'Italia e il Brasile. Si respira il fermento culturale che rimanda agli incontri al Caffè Rosati, frequentato da tanti intellettuali fuoriusciti. Purtroppo la sconfitta elettorale della sinistra farà sì che Amado scelga la Francia, ma i legami di amicizia, letterari, ideologici instaurati con i tanti intellettuali italiani continueranno a essere coltivati, come racconta lo scrittore in diverse sedi e in diversi momenti: "[c]'è molta Italia nei vagabondaggi intellettuali"⁸⁰⁸.

⁸⁰⁷ *La Stampa* (31 luglio 1992, p. 11, Società e Cultura Spettacoli, l'intervista ha luogo a Parigi) in un articolo di Gabriella Bosco intitolato "*AMADO Una cella garofano e cannella*".

⁸⁰⁸ Si veda *La Stampa* (08 dicembre 1994, p. 13, Società e Cultura), in cui la presentazione di *Navigazione di cabotaggio* offre ad Amado l'occasione per ricordare, tra altre cose, eventi e persone che lo legano all'Italia: "nella redazione dell'Unità arriva Palmiro a dire che la sfida dell'urna è persa. 'Abbattuti andammo a mangiare una pizza con Dario Puccini in una tavola calda, non avendo conquistato il potere non potevamo scialacquare'. E giù a gozzovigliare in casa di Guttuso con Moravia, Zavattini, Carlo Levi, De Santis, Sereni, Pajetta. [...] Le cene con De Santis, l'amicizia con Moravia, la stima per la studiosa Luciana Stegagno Picchio che viene rapita da una setta di bardi brasiliani perché ascolti le loro poesie [*riferimento a un avvenimento accaduto*]

Per poter avere un'immagine che non risultasse univoca, ma che fosse al contrario originata da punti di vista differenti, ho inserito, tra le fonti, un altro giornale, di diversa colorazione politica: *La Stampa*. Tenendo presente che la riflessione proposta in questa ricerca ha vari livelli e aspetti di analisi, dai saggi critici al confronto dei testi in portoghese e la traduzione in italiano, alla lettura delle copertine, oltre che l'arco di tempo estremamente ampio, dal 1949 al 1999, sarebbe stato impossibile prendere in considerazione tutte le testate. Perciò, ne ho scelte due, *L'Unità* e *La Stampa*, come campioni importanti. Tutto ciò, però, senza precludermi la possibilità di fare riferimento a pagine contenute in altre testate o non presenti *online*⁸⁰⁹.

Per quanto riguarda *L'Unità* sono state raccolte 232 pagine in cui si fa riferimento a Jorge Amado, 15 a Graciliano Ramos 2 a José Lins do Rego (si tratta di informazioni concernenti autore, opera, e così via). L'archivio *online* de *La Stampa* ha restituito 264 occorrenze per Jorge Amado, 8 per Graciliano e 2 per Lins do Rego⁸¹⁰.

in Brasile]. Ma il personaggio più romanzesco è il conte Valentino Bompiani, editore", mio l'inciso. Si vedano anche *La Stampa* (08 agosto 1994, p. 13, Società e Cultura) e *L'Unità* (25 aprile 1995, p. 9, Cultura & Spettacoli), solo per fare alcuni esempi. Riferimenti e ricordi italiani si trovano anche nelle pagine di Paloma Amado, che racconta di frequentazioni con Gianni Minà, Maurizio Costanzo (nel corso del nostro colloquio mi ha raccontato della partecipazione dei suoi genitori a un suo programma, ma non sono riuscita a trovarne traccia), Vittorio Gassman ("Non riesco a credere che Brancaleone stesse proprio lì, accanto a me"), Lina Wertmüller, Murilo Mendes, Rafael Alberti, Luciana Stegagno Picchio, Manuela e Denis Redmont, della dedica autografa di Ungaretti, incontrato in Brasile, del Caffè Greco e del ristorante "Alfredo di Roma". AMADO, P. J. "Sono quasi una romana ...", in AVELLA, A., A., *Dal Pan di zucchero al Colosseo. Intellettuali brasiliani a spasso per le vie di Roma e dintorni*. L'Aquila: Japadre, 2006, pp. 116-119. Si veda anche AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, op. cit., 2011, pp. 14, 90-91, 95-96, 134, 138-139, 235-236, 325-326, 367-368, 407-412.

⁸⁰⁹ Ho trovato articoli di diversi giornali nei fondi e negli archivi consultati, che hanno contribuito molto a delineare l'immagine della letteratura nordestina brasiliana degli anni Trenta tradotta in Italia. Mi riferisco al materiale conservato presso la *Fundação Casa de Jorge Amado*, il Gabinetto G. P. Vieusseux / Archivio contemporaneo A. Bonsanti e il Fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino.

⁸¹⁰ Il numero totale delle occorrenze è stato calcolato considerando una volta per ogni pagina in cui comparisse in qualche modo l'autore studiato o una sua

L'immagine che si delinea a partire dalla lettura di queste fonti è un'immagine in chiaro scuro, o meglio di pieni e vuoti, disegnata da una significativa presenza di Amado, da una presenza episodica di Ramos e una presenza-assenza di Lins do Rego. La presenza dei tre autori e delle rispettive opere tradotte è resa immediatamente visibile dai grafici che seguono⁸¹¹:

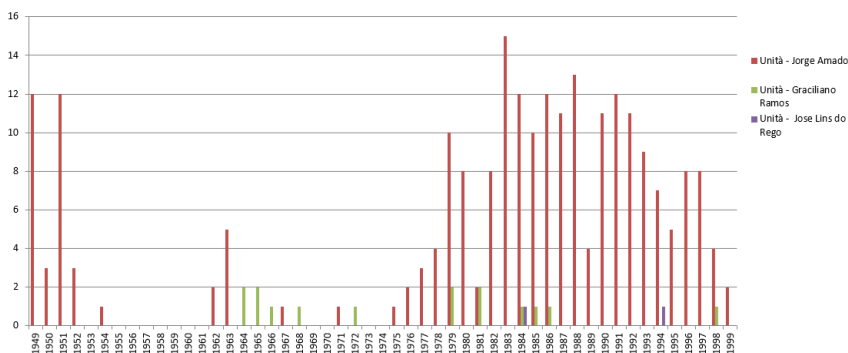
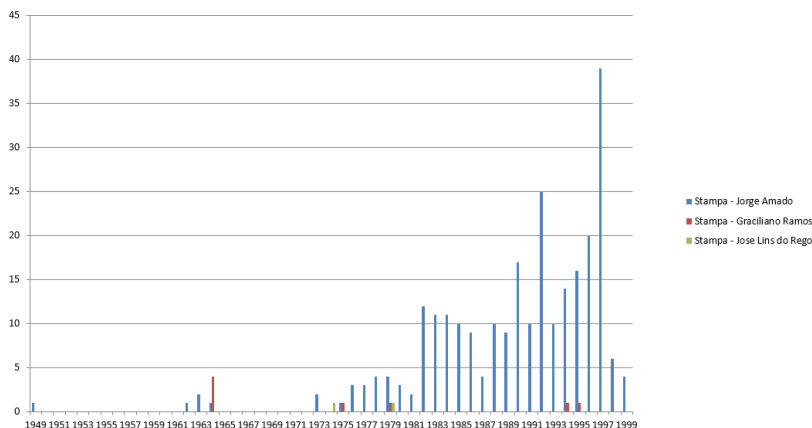
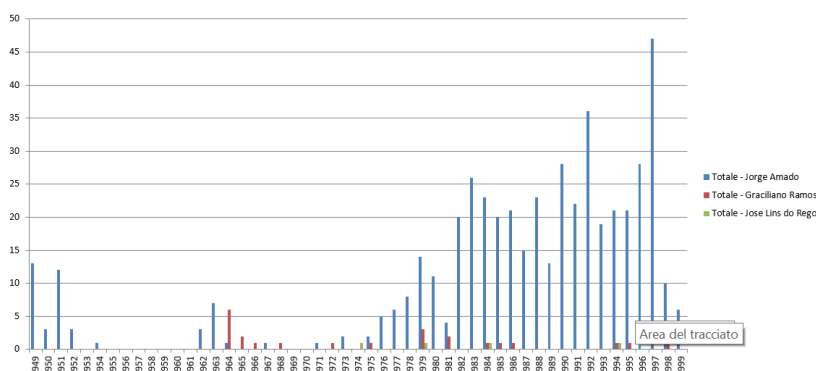


Grafico 1: *L'Unità*

opera. Per chiarire quindi, se in una pagina compare soltanto il lancio di una nuova traduzione e in un'altra sono presenti due articoli che riguardano il *corpus*, ognuna delle due pagine è stata conteggiata una volta.

⁸¹¹ Nel grafico sono state inserite, per ognuno degli autori, tutte le occorrenze, vale a dire tutte le volte che è stato citato lo scrittore o una delle sue opere, ovviamente anche in riscrittura. In particolare, per quanto riguarda Ramos e *La Stampa*, l'occorrenza del 1994 è relativa a un documentario intitolato *Vidas secas*, per il quale è stata premiata, a Montecarlo, la Sbt brasiliana (si veda *La Stampa*, 13 febbraio, 1994, p. 43); per Amado e *L'Unità*, tre occorrenze del 1986 si riferiscono a un'opera di Glauber Rocha su Amado: "Jorge Amado no cinema" (1979), si veda *L'Unità*, 03/08/30 agosto 1986, solo per fare due esempi. Per i grafici ringrazio Lorenzo Chiappini, dottorando in Economia presso l'Università di Tilburg.

Grafico 2: *La Stampa*Grafico 3: *L'Unità* e *La Stampa*

La grande maggioranza degli articoli riguardanti Graciliano Ramos e pubblicati tra il 1964 e il 1998⁸¹² concerne la versione cinematografica del romanzo *Vidas Secas*, a opera di Nelson Pereira dos Santos (1963). Ne *L'Unità* un articolo del 1972 (p. 11, spettacoli-arte), parla del film di Leon Hirszman *San Bernardo* (1971) tratto dal romanzo omonimo, un altro del febbraio 2008⁸¹³ riporta: “*Memorie dal carcere* di Nelson Pereira dos Santos (1984), adattamento cinematografico dell’opera omonima di Graciliano Ramos, il ‘Gramsci brasiliano’”, e solo tre articoli fanno

⁸¹² Si tratta di 13 articoli per *L'Unità* e 6 per *La Stampa*.

⁸¹³ Che non rientra quindi nel lasso di tempo considerato nel grafico, ma che risulta interessante.

riferimento a traduzioni di romanzi. Di questi tre uno, del 1985, riporta il disappunto di Cecilia Prada⁸¹⁴ circa il fatto che Graciliano Ramos, Machado de Assis e Guimarães Rosa, pur essendo stati tradotti, rimangano quasi del tutto sconosciuti, mentre gli altri due articoli (entrambi del settembre 2008⁸¹⁵) riferiscono della presentazione del libro *Insonnia* di Graciliano Ramos in occasione della manifestazione “Libri in Campo” a Roma⁸¹⁶. Per quanto riguarda *La Stampa* la situazione non è molto diversa, con 6 articoli nei quali la riscrittura cinematografica del romanzo è, o soltanto nominata, o citata come rappresentativa del *Cinema Novo*⁸¹⁷. L'autore dell'opera è presente in un unico articolo in cui è citato insieme ad Amado (cui l'articolo è peraltro dedicato: “*Una Venere mulatta tra uomini sordidi*” del 26 ottobre 1979, p. 11, Libri) e Lins do Rego, visti come i tre scrittori più importanti del Nordest. Si tratta di una quantità di dati apparentemente non così significativa, dal momento che, se ci si basa su un criterio quantitativo, di fatto sono soltanto 15 articoli in un caso e 8 nell'altro, ma anche un ridotto numero di riferimenti può rappresentare quel frammento di cui ho già detto, che acquista significato nel momento in cui si unisce ad altri contribuendo così a ricreare un'immagine che altrimenti rimarrebbe scomposta e difficile da leggere. Questi articoli dimostrano, per esempio, che i romanzi di Graciliano Ramos sono entrati nell'universo culturale italiano principalmente attraverso un “supporto”⁸¹⁸ diverso da quello cartaceo, dal momento che

⁸¹⁴ L'articolo è del 4 aprile 1985.

⁸¹⁵ Sebbene, come già indicato, il termine fissato per la ricerca di articoli sia il 1999, ho ritenuto opportuno considerarne anche alcuni, che, individuati durante la ricerca, potessero offrire spunti di riflessione interessanti, come nel caso della presentazione della traduzione di *Insonnia* (2003), ma non li ho conteggiati.

⁸¹⁶ Dati ricavati dalla consultazione dell'archivio storico de *L'Unità*, disponibile online (www.unita.it) al momento della rilevazione dei dati e della consultazione degli articoli utilizzati, chiuso in seguito.

⁸¹⁷ Il film *Vidas secas* è solo nominato, con *Dio e il diavolo nella terra del sole* (25/04/1964 e 28/04/1964), senza che vengano citati i registi; ne viene ricordato “la nobiltà, l'afflato sociale e cristiano” (15/05/1964); è citato, con il regista, fuori concorso (31/07/1964); citato, mentre si parla del regista, come “biglietto di visita del ‘Cinema novo [sic]’ brasiliano” (22/05/1975); citato nell'ambito della retrospettiva dedicata al *Cinema novo* [sic] con *A grande cidade* di Carlos Diegues e *Terra em transe* di Glauber Rocha (12/11/1995).

⁸¹⁸ Mi riferisco all'uso di questo termine fatto da Derrida (*Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, op. cit., 2005) e Foucault (*L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, op. cit., 2013) a proposito dell'archivio.

si tratta di film. Si può quindi parlare di traduzione intersemiotica⁸¹⁹, che ha contribuito sicuramente a delineare un'immagine dell'opera letteraria tradotta e deve, di conseguenza, essere tenuta in considerazione. Per riscrittura si intendono diversi tipi di riscrittura: traduzione, adattamento, imitazione, ma anche articoli di critica, senza bisogno di definirne alcuna in modo rigido e definitivo, motivo per cui si può, credo, guardare anche alle trasposizioni cinematografiche delle opere di Ramos, Amado e Lins do Rego come riscritture e considerarle a pieno titolo parti integranti dei libri-archivi tradotti delle loro opere.

Se ci si concentra su *Vidas secas*, si può fare riferimento, in particolare, a un articolo de *L'Unità* datato 2 febbraio 1965 che, alla pagina 7, degli spettacoli, dà notizia della vittoria del premio "Giano d'oro" da parte del film *Vidas secas* di Nelson Pereira dos Santos. È interessante il modo in cui l'opera cinematografica viene presentata, dal momento che offre un'immagine molto precisa dell'ambiente fisico e umano narrato nell'opera letteraria, a cominciare dalla spiegazione del titolo: "*Vidas secas* (siccità nei luoghi, e anche nel cuore e negli atti e nelle coscienze delle persone)". Il titolo non viene, quindi, tradotto, ma nello spiegarlo, Casiraghi usa il traduttore usato da Bizzarri per la sua traduzione del romanzo di Ramos pubblicato nel 1963: *Siccità*. Del regista si dice

il timido, l'onestissimo Nelson dos Santos, che da un decennio andava applicando [...] la lezione migliore del neorealismo italiano. In *Vidas secas*, lungamente applaudito dal pubblico, egli ha raggiunto il massimo di concentrazione espressiva, narrando una desolata odissea familiare ambientata, ancora una volta, nel *Sertão*, la regione arida e infernale del Nord-est. Nelson non nasconde l'insegnamento ricevuto da un classico quale *Ladri di biciclette*. Il padre e il bambino più grandicello ricordano anzi, addirittura fisicamente, i nostri modelli. Ma la figura della madre è più

⁸¹⁹ Faccio riferimento alla definizione di JAKOBSON, R. "Aspetti linguistici della traduzione". In *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, 2010, p. 56 – 64. Si veda, a questo proposito, quanto scrive Silvano Peloso: "la volontà di far corrispondere l'immagine cinematografica all'opera letteraria cui essa è ispirata in una sorta di identificazione umana ed estetica [...]". PELOSO, S., "Cinema, letteratura e ideologia a confronto: il film nordestino", in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di) *letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma: Bulzoni Editore, 1978, p. 216.

impressionante. Il figlio le chiede che cos'è l'inferno e lei, inconsciamente, gli descrive il mondo in cui proprio loro vivono. Un mondo in cui un padre può concepire la tentazione orrenda di uccidere una propria creatura, per sfamarsene; un mondo che una povera cagna morente inquadra, per l'ultima volta, con uno sguardo umano, ben contenta di lasciarlo. Questo deserto di squallore e di morte, di ingiustizia delirante e di fetida pena, il regista lo dipinge con mano ferma estraendone, con la sua vera lirica, tutto il dolore possibile⁸²⁰.

L'immagine della letteratura di Ramos, quella delle *secas*, del *sertão*, che emerge da queste parole, è netta, decisa, non ha bisogno di domesticazione, il linguaggio usato per parlare del film è secco, magro, essenziale, come quello dello scrittore e del mondo che egli narra. Parlando di cinema non si ritiene, evidentemente, di dover ricorrere a una domesticazione, ma a richiami a qualcosa di noto sì, il Neorealismo, chiamato in causa anche per la traduzione di *Mar Morto* di Amado (1989), da Valentinetti nell'introduzione, per mettere in evidenza la condivisione di sensibilità e di proposta dei due modi di fare cinema e, implicitamente, di fare letteratura. Un'immagine simile è trasmessa da un altro articolo, intitolato "*In «Siccità» il dramma dei vaqueros brasiliani*" (*L'Unità*, 3 maggio 1964, p. 9, spettacoli, a firma di Aggeo Savioli) che parla del Festival di Cannes e in cui si legge:

[d]i grande intensità il film di Dos Santos. [...] Al Brasile tocca senz'altro la palma di queste prime giornate: *Siccità* (così è stato tradotto il titolo originale *Vidas secas*, la cui doppiezza di significato si può rendere difficilmente in francese, o in italiano) ha proposto sugli schermi della manifestazione un'immagine davvero arsa, bruciante, violenta della tragedia del nord-est brasiliano. [...] Fotografato in un bianco e nero di allucinante evidenza, interpretato da attori in parte presi dalla strada (e straordinaria è Maria Ribeiro,

⁸²⁰ "È stato scoperto il cinema 'novo' [*sic*]: quello brasiliano", da Genova, 02 febbraio 1965, p. 7, spettacoli, a firma Ugo Casiraghi. L'autore dell'articolo lamenta il fatto che né il film di Pereira dos Santos, né quello di Rocha, *Dio e il diavolo nella terra del sole*, abbiano vinto a Cannes, dove erano stati presentati entrambi.

che incarna Vitoria), il dramma si esprime in uno stile spoglio, severo, incisivo, nel quale si può avvertire l'eco della lezione di maestri del cinema sovietico e di quello italiano, ma che ha pure un suo timbro proprio e nazionale.

Si parla di “deserto di squallore e di morte, di ingiustizia delirante e di fetida pena” (articolo precedente), “un’immagine davvero arsa, bruciante, violenta della tragedia del nord-est brasiliano”, e ancora “il dramma si esprime in uno stile spoglio, severo, incisivo”, a proposito delle scene di apertura si parla di “una forza nuda e straziante”; le parole costruiscono un’immagine molto precisa, che non nasconde al pubblico (più ampio, come si è già detto, dei soli lettori del romanzo) nulla della tragicità e della crudeltà dell’ambiente fisico, umano, sociale e delle vicende descritte: “regioni, flagellate dalle calamità naturali e dalle storture della società”. L’omogeneità lessicale e di riferimenti scritti, ma che diventano quasi visivi, offre, in questo caso, un’immagine della realtà del Nordest brasiliano che è una traduzione molto efficace dell’opera letteraria di Graciliano Ramos, oltre che del film che a essa si ispira, senza mediazione o edulcorazione; persino gli aggettivi riservati allo stile con cui ha girato Pereira dos Santos sono direttamente trasferibili allo stile della scrittura di Ramos. In questo articolo, in realtà, si evidenzia l’attualità del problema che la famiglia di Fabiano si trova a dover affrontare e si fa riferimento direttamente al “romanzo di Graciliano Ramos, donde il regista Nelson Pereira dos Santos ha derivato l’argomento di *Siccità*”. Come scrive Peloso:

Luís Carlos Barreto realizza una fotografia bruciata, dai toni duri e contrastati, tanto abbandonata alla perpendicolarità della luce solare quanto lo stesso arido paesaggio del Nordeste: è la trascrizione sullo schermo dello stile asciutto ed immediato di Graciliano”⁸²¹.

Un altro punto importante (ancora nell’articolo de *L’Unità* del 2 febbraio 1965) è il confronto fatto tra il film di Pereira dos Santos e quello che parla di Garrincha, gloria del calcio assai popolare in Brasile, che parte da una domanda affidata a un personaggio di *Porto das Caixas*, altro film rinnovatore, ma meno riuscito: “ma che vale essere campioni del

⁸²¹ PELOSO, S., “Cinema, letteratura e ideologia a confronto: il film nordestino”, op. cit., 1978, p. 220.

mondo [...] quando si muore di fame? L'interrogativo pretende risposta. Non la trova di sicuro in Garrincha, gloria del popolo". L'articolo continua descrivendo gli effetti che il calcio può produrre sui brasiliani e che vanno dal lutto e la tristezza più profonda, che può portare a desiderare la morte, alla gioia più sfrenata. Il film documenta tutto questo,

offrendo però risposte inadeguate e ovvie, quando non ridicole (il pallone, per gli spettatori, sarebbe un'immagine del grembo materno) a quell'interrogativo angoscioso. Invece una risposta più persuasiva, anche se indiretta, si trova proprio in quei film del cinema novo [sic] in cui lo stato di arretratezza, di incultura, di sfruttamento del popolo è documentato a caratteri indelebili.

Il Brasile del calcio, immagine decisamente stereotipata facilmente accomunabile e accomunata a ovvietà, non offusca l'immagine letteraria del *sertão*, sicuramente meno frequentata, ma in grado di dare "una risposta più persuasiva". La proiezione del film *Vidas secas* cui si riferisce Ugo Casiraghi avviene a Genova, e non è un caso. È qui che, nel 1965, Glauber Rocha ha presentato la sua *Estética da Fome*, come racconta lo stesso Pereira dos Santos:

[i]l cinema brasiliano deve a Genova il primo riconoscimento internazionale del suo movimento più importante, che è stato il Cinema Novo. Nel 1965, in piena dittatura militare, si ritrovava il gruppo di registi di un Cinema Novo nascosto dietro la censura poliziesca, che metteva a rischio l'esistenza dei film del gruppo già realizzati e minacciava di far abortire i progetti futuri li salvò la *Rassegna del cinema latinoamericano* organizzata dal Columbianum di Padre Arpa e diretta da Gianni Amico. La presentazione dei film brasiliani e, principalmente, la formulazione da parte di Glauber Rocha dei principi teorici del Cinema Novo nel testo *Estetica della fame* aiutarono a consolidare la presenza del Cinema Novo nell'universo cinematografico mondiale. [...] Grazie, Genova!

*Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 19 de junho de 2004*⁸²².

Gianni Amico è l'organizzatore dell'evento di Roma di cui ho già detto, "*Bahia de todos os sambas*", che ha avuto luogo dal 23 al 31 agosto 1983 e deve sicuramente essere considerato come un mediatore culturale che ha saputo portare la letteratura nordestina brasiliana degli anni Trenta in Italia attraverso il linguaggio filmico, cercando di presentarla nella cornice adeguata, basti pensare alla presentazione del *Cinema Novo* a Genova, ma anche alla presenza, a Roma, appunto, di Leon Hirszman, regista del film *São Bernardo* (1972), tratto dal romanzo di Ramos.

Se si torna all'articolo che tanto esaurientemente, e rispettosamente direi, presenta il film di Pereira dos Santos (*L'Unità*, 3 maggio 1964, p. 7 spettacoli), non si può non considerare la frase che riguarda il pubblico intervenuto: "pubblico normale italiano (l'ingresso alla manifestazione era libero, ma di spettatori non professionali se n'è visti ben pochi)". Il pubblico che assiste al film conosce magari il romanzo e, comunque, è già vicino a un ambiente intellettuale che non produce pellicole 'da cassetta': il *Cinema Novo*. Il pubblico che legge i giornali nei quali viene presentato il film *Vidas secas* è sicuramente più ampio, sia di quello che va a vederlo, che del pubblico lettore del romanzo, ma, ancora una volta, già i titoli degli articoli sembrano ridurre ulteriormente il cerchio di coloro che li leggeranno a chi coltiva un interesse molto specifico. Un pubblico di nicchia, ma evidentemente ben informato, che non corrisponde all' "italiano medio" e al mondo universitario di cui parla Cecilia Prada in un suo articolo:

⁸²² "*O cinema brasileiro deve a Gênova o primeiro reconhecimento internacional do seu mais importante movimento que foi o cinema novo. Em 1965, em plena ditadura militar, encontrava-se o grupo dos cinemanovistas acuado diante da censura policial que pnha em risco a existência de seus filmes já realizados e ameaçava abortar os projetos futuros. Salvou-os a mostra do cinema Latino-americano, dentro do Columbianum, organizado pelo Padre Arpa e Gianni Amico. A apresentação dos filmes brasileiros e, principalmente, a formulação, por Glauber Rocha, de princípios teóricos do Cinema Novo no texto "Estética da Fome", ajudaram a consolidar a presença do Cinema Novo no universo cinematográfico mundial. [...] obrigado, Gênova!*", in *L'amico brasiliano. Gianni Amico e il cinema Latinoamericano. Il Brasile a Genova*, libretto stampato a cura di Fondazione Casa America e SNCCI Gruppo Ligure in occasione dell'evento svoltosi a Genova nelle giornate 6-10 luglio 2004, p. 3.

[p]er l'italiano medio il Brasile continua a essere solo terra di evasione e di sogno — sole, samba, carnevale, mulatte e giocatori di calcio. Il che non stupisce, perché la conoscenza che i popoli hanno gli uni degli altri è generalmente basata sui soliti clichés del *pittoresco*, diffusi dai mass-media e dall'industria turistica. Ma ciò che sorprende molto di più è constatare che a livello universitario e negli ambienti culturali, persiste la stessa scarsità di informazione sulla cultura brasiliana, e in termini più estesi su quella latinoamericana”⁸²³.

Un pubblico sicuramente consapevole del fatto che si troverà davanti a un cinema non ‘facile’, un pubblico nel quale può, magari, rientrare anche quello legato al mondo accademico, inteso, ovviamente, come componente sia docente che studentesca, un pubblico desideroso di conoscere un Brasile che fatica a essere proposto perfino in patria, come spiega il seguente occhiello:

ALLA QUINTA RASSEGNA LATINO-AMERICANA

Grazie ad una produzione di livello che l'attuale governo reazionario ha già soffocato

**E' stato
scoperto
il cinema
« novo »:**



quello brasiliano

Immagine 50: *L'Unità*, 2 febbraio 1965

Una modalità espressiva come quella del *Cinema Novo* non può infatti non essere soffocata da un governo reazionario come quello con

⁸²³ *L'Unità*, 4 aprile 1985, p. 14, Libri.

cui il nuovo modo di fare cinema in Brasile deve confrontarsi, idea confermata da Cecilia Prada:

[è] evidente che le dittature che affliggono il continente (alcune ancora in auge, come quella di Pinochet e di Stroessner) contribuiscono per prime a questo misconoscimento, poiché a loro non interessa far conoscere personalità e fatti culturali che esprimano contestazione⁸²⁴.

Per quanto riguarda l'ambito universitario, si può fare riferimento a Roberto Francavilla

tra gli anni Sessanta e Settanta non erano certamente mancati gli strumenti di critica a disposizione del pubblico italiano. in questi anni, di fatto, non pochi studenti e studiosi hanno avuto la possibilità di formarsi su alcuni fondamenti del pensiero brasiliano moderno, grazie a una serie di attenti osservatori e mediatori (quasi tutti intellettuali legati al mondo dell'Università) e grazie anche a un mercato particolarmente attento, partecipe ed effettivamente impegnato a rappresentare un ruolo significativo nel dibattito culturale dell'epoca⁸²⁵.

Nel suo saggio è fornita una panoramica precisa ed esaustiva della saggistica brasiliana tradotta in Italia, da Gilberto Freyre a Sérgio Buarque de Holanda (pubblicato, non a caso, evidentemente, come si è visto, da Bocca già nel 1954), a Darcy Ribeiro (pubblicato da Einaudi nel 1975), a Josué de Castro con il suo *Una zona esplosiva: il Nordeste del Brasile*.

⁸²⁴ *L'Unità*, 4 aprile 1985, p. 14, Libri.

⁸²⁵ “[E]ntre os anos de 1960 e 1970 não tinham certamente faltado os instrumentos de crítica à disposição do público italiano. Nesses anos, de fato, não poucos estudantes e estudiosos tiveram a possibilidade de se formar em alguns fundamentos do pensamento brasileiro moderno, graças a uma série de atentos observadores e mediadores (quase todos intelectuais ligados ao mundo da Universidade) e graças, também, a um mercado particularmente atento, partícipe e efetivamente empenhado em dar um papel primário no debate cultural da época”. FRANCAVILLA, R., “Verificações do imaginário. Ler o Brasil na Itália”. In PETERLE, P. (a cura di) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011, pp. 223- 224.

Un “punto-chiave” nella geografia della fame (Einaudi, 1966). Francavilla sottolinea l’importanza

di un riferimento lessicale come quello della ‘geografia della fame’ con il quale si traduceva il titolo originale che, in realtà, conteneva una citazione difficilmente comprensibile per un pubblico profano, presa da *Morte e vita severina* di João Cabral de Melo Neto (Sette palmi di terra e una cassa. Saggio sul Nordest, zona esplosiva)⁸²⁶.

Si tratta proprio dell’ambito di cui parla Prada, nel quale, evidentemente, il Nordest arriva, e nella sua natura più profonda.

In relazione agli articoli che parlano del film *Vidas secas*, un altro elemento si mostra evidente: l’opera è diventata più importante dell’autore, almeno in Italia e su *L’Unità* e *La Stampa*, dal momento che il numero maggiore di articoli, quelli dedicati alla riduzione cinematografica di *Vidas secas*, compare, per entrambi i giornali, come risultato della ricerca nel sito dell’archivio storico soltanto in seguito alla digitazione del titolo dell’opera stessa, non del nome dell’autore e neanche del traduttore del romanzo, Bizzarri. Si tratta di articoli che vanno dal 1964 al 1995 e di un contributo del 1998, anni in cui è già stata pubblicata la traduzione di *Vidas secas* (1938) a opera di Bizzarri con il titolo *Terra Bruciata* (1961) e *Siccià* (1963) e anche la terza traduzione, *Vite secche* (1993), a cura di Ciacchi, ma l’immagine di questa letteratura è, come si evince, affidata principalmente al cinema⁸²⁷.

È opportuno segnalare che gli anni in cui è presentato *Vidas secas* nella riscrittura filmica non sono ancora quelli della “contaminazione multimediale” nell’editoria di cui ho già parlato⁸²⁸, che funziona invece nel caso di Amado. Quando Prada scrive che “[p]er quanto riguarda la

⁸²⁶ “[D]e uma referencia lexical como aquela da ‘geografia da fome’ com a qual se traduzia o título original que, na realidade, continha uma citação difficilmente compreensível para um publico profano, retirada de *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto (*Sete palmos de terra e um caixão. Ensaio sobre o Nordeste, zona explosiva*)”. FRANCAVILLA, R., “Verificações do imaginário. Ler o Brasil na Itália”, op. cit., 2011, p. 224.

⁸²⁷ Nell’articolo de *L’Unità* del 3 maggio 1964, (p. 9, Spettacoli), il titolo del film è stato tradotto facendo riferimento al titolo dato alla traduzione pubblicata nel 1963, mentre negli altri rimane quello in portoghese.

⁸²⁸ CROVI, R., *L’immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell’editoria italiana del secondo Novecento / Raffaele Covi, in dialogo con Angelo Gaccione*, op. cit., p. 87.

letteratura brasiliana, Jorge Amado continua a essere l'unico scrittore letto e divulgato in Italia"⁸²⁹, Amado è uno scrittore 'multimediale' in Italia, la sua presenza è veicolata da diversi supporti e *media*: libri, articoli (di testi letterari e di giornali), fotografia (mostre e pubblicazioni), premi letterari, salone del libro, televisione (interviste, interventi in trasmissioni, film, *novelas* tratti da suoi romanzi), radio (interventi in trasmissioni), cinema. Lo scrittore e la sua opera comunicano in italiano attraverso numerosi e diversi linguaggi, cosa che ne permette la permanenza nel panorama culturale di questo paese; forse può testimoniare il titolo di un congresso internazionale di studi dedicato alle telenovelle: "Il villaggio globale: quella parte del mondo chiamata America Latina", di cui Amado è "maggior ispiratore"⁸³⁰.

Negli anni Ottanta, prima dell'articolo di Prada (1985), in entrambi i giornali e in numerose occasioni, sono citati Amado o una sua opera attraverso un film tratto da un suo romanzo, già concluso o in programma: *Dona Flor e i suoi due mariti*, *Gabriela*, *Miracoli e peccati d'allegria di Santa Tieta d'Agreste*⁸³¹. Nel 1977 inoltre, alla pagina 11, spettacoli-arte, de *L'Unità* del 14 agosto, nello spazio intitolato "in breve", in un trafiletto intitolato "Sullo schermo 'Jubiadá' [sic] di Jorge Amado" si dà notizia di trattative in corso con il regista Sergio Leone per la vendita dei diritti del suo romanzo *Jubiabá*. In una lettera Puccini entra in argomento con Amado: "[a] novembre quelli che stanno preparando il copione per un film su Jubiabá mi hanno chiesto un riassunto del tuo ultimo romanzo" e lo scrittore, un paio di settimane dopo, così risponde: "[s]ono molto contento di sapere che sei in contatto con i produttori che pensano di girare un film da 'Jubiabá'"⁸³². Lo scrittore brasiliano sottolinea ancora una volta l'importanza di Puccini come mediatore della letteratura regionalista nordestina degli anni Trenta in Italia; non soltanto ha tradotto

⁸²⁹ *L'Unità* del 4 aprile 1985, (p. 14, Libri).

⁸³⁰ *La Stampa*, 30 maggio 1986, p. 21, spettacolo, cultura e varietà, "Il nuovo look delle telenovelas", di Ugo Buzzolan.

⁸³¹ 17 ne *L'Unità* e 19 ne *La Stampa*. Negli articoli si racconta anche delle vicissitudini legate al visto di permanenza in Brasile del protagonista maschile di *Gabriela*, Marcello Mastroianni, di quelle fiscali di Sophia Loren, scelta come Tieta da Lina Wertmüller, regista di un film che non si farà mai a causa di problemi economici (tra i quali quelli del Banco Ambrosiano).

⁸³² Da Roma, 17 dicembre 1977, "En noviembre los que estan preparando el copion pra una pelicula sobre Jubiabá me han pedido un resumen de tu ultima novela"; da Salvador, 30 dicembre 1977, "[f]iquei muito contente de saber que tu estás em contacto com os produtores que pensam filmar 'Jubiabá'". In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

il romanzo infatti, ma si occupa anche delle trattative per un eventuale adattamento cinematografico dell'opera. Il film “dovrebbe essere girato a Salvador de Bahia, dove si ambienta la storia di Amado”⁸³³. Stegagno Picchio dice inoltre che *Jubiabá* ha sollecitato registi nazionali e stranieri, da Nelson Pereira dos Santos a Roberto Rossellini, informazione confermata dallo stesso Jorge Amado:

[e] nei prossimi giorni Nélson Pereira dos Santos comincerà a girare *Jubiabá* – un adattamento che in molti hanno detto che avrebbero fatto. Rossellini desiderava moltissimo fare il film di *Jubiabá*. Nutriva una vera passione per il libro, che aveva letto già dalla sua pubblicazione in Italia, credo nel 49 e per anni pensò al film, che non fu mai realizzato ... altri cineasti hanno coltivato un simile progetto⁸³⁴.

Anni dopo i due giornali riportano al pubblico italiano la notizia che il romanzo è diventato un film, ma di un regista brasiliano; *La Stampa* ne parla in un trafiletto intitolato “*Nelson Pereira regista per Amado*”, e ne segue il percorso, rivelandone l'arrivo in Italia (menzionato anche da *L'Unità*), nella sezione “Venezia Giovani”, alla 43° Mostra del Cinema, nel cui ambito viene proposta una “Retrospettiva Glauber Rocha” che presenta, tra altre opere del regista, *Jorge Amado no cinema*⁸³⁵. Della riscrittura cinematografica di *Jubiabá* si parla in modo più dettagliato in entrambi i giornali, ma in modo diverso, come si può notare già dai titoli:

⁸³³ *L'Unità*, 14 agosto 1977, pagina 11, spettacoli-arte.

⁸³⁴ Per stegagno Picchio si veda AMADO J. *Amado Romanzi*, vol. 1 (a cura di Paolo Collo), op. cit., 2002, p. XLII. “*E nos próximos dias Nélson Pereira dos Santos vai começar a rodar Jubiabá – uma adaptação que muitos já disseram que o fariam. Rossellini quis tanto filmar Jubiabá. Ele tinha verdadeira paixão pelo livro, que lera desde a sua publicação na Itália, em 49, creio; e durante anos ele pensou no film, que nunca foi realizado ... Outros cineastas tiveram o mesmo projeto*”, RAILLARD, A. *Conversando com Jorge Amado*, op. cit., 1990, p. 110.

⁸³⁵ *La Stampa*, 11 dicembre 1985, p. 19, Spettacolo, Cultura e Varietà; *La Stampa*, 08 agosto, 1986, p. 17, Spettacolo, Cultura e Varietà e *L'Unità*, 24 agosto 1986, p. 17, Spettacoli cultura, di Sauro Borelli.

internazionale”, cui il regista brasiliano partecipa integrando la giuria. Del film *Jubiabá* si dice che verrà presentato fuori concorso, “una epica, emblematica storia dislocata nel sertao [sic] del Nord-Est brasiliano tratta dall’omonimo, splendido libro di Jorge Amado pubblicato anche in Italia da Einaudi”. Dopo un richiamo al “cinema nôvo” e a Glauber Rocha, l’autore dell’articolo fa riferimento al film di Pereira dos Santos: “classico, memorabile ‘film-grido’ del ‘63, *Vidas secas*, chiave di volta della più generosa poetica del ‘cinema nôvo””, riprendendo l’accostamento già proposto nel titolo e richiamando così un ambiente, una sensibilità, un linguaggio che rimanda al Nordest e alla letteratura nordestina degli anni Trenta di Amado e Ramos. *La Stampa* fa una proposta diversa già nel titolo, che è meno concentrato sull’aspetto regionalista e più su quello politico-sociale; l’articolo a firma I. (?) t. presenta il film “*Jubabà* [sic]” ponendo l’accento sulle relazioni sociali esistenti a Bahia e anche su aspetti direi meno problematici, ma sicuramente ugualmente importanti dal punto di vista culturale:

[l]’autore dice che la storia illustra com’è la vita di un uomo di colore a Bahia, i suoi rapporti con gli altri, quei rapporti tra bianchi e neri, poveri e ricchi che anche adesso sono immutati. Lo spettatore si gode anche le altre cose: eleganza e vitalità brasiliana, vestiti di cotone bianco, umorismo popolare, danze, musica bellissima.

Forse proprio il fatto di trovare nuovi linguaggi, di creare una proposta diversificata, che non rimane più ancorata soltanto al libro, riesce a raggiungere un pubblico più ampio e ad accrescere l’interesse attorno ad Amado e alla sua opera, interesse destinato a rimanere costante negli anni successivi. In fondo, forse, è quello che sarebbe potuto succedere anche al romanzo *Vidas secas* di Ramos, presente nelle pagine dei giornali in occasione della presentazione del film e proposto in traduzione su supporto cartaceo con una fascetta⁸³⁶ che rimanda esplicitamente alla traduzione intersemiotica di Pereira dos Santos:

⁸³⁶ L’esemplare nella fotografia (che ho personalmente scattato) è conservato presso il Fondo Luciana Stegagno Picchio ospitato dall’Istituto Portoghese di Sant’Antonio di Roma. Il testo della fascetta dice: “Da questo romanzo un film del nuovo cinema brasiliano presentato con successo al Festival di Cannes 1964”.



Immagine 53: copertina *Siccità* con fascetta, edizione 1963

In questo caso la fascetta, paratesto caratterizzato dal suo essere transitorio, o meglio “rimovibile e costitutivamente effimero”⁸³⁷ svolge, direi, il ruolo che era dello ‘strillone’, comunicando un avvenimento speciale, in questo caso l’adattamento cinematografico o, al contrario, ha il compito di invitare chi ha visto il film a leggere il libro da cui è tratto. Gli esiti della proposta filmica saranno però molto diversi per i due scrittori, vista la scarsissima presenza di Ramos come autore o dei suoi romanzi in entrambe le testate del *corpus*. Probabilmente questo si deve al diverso tipo di linguaggio cinematografico, sicuramente più duro e destinato, come ho già detto, a un pubblico di nicchia⁸³⁸ quello di Pereira dos Santos, laddove i film di Amado, ma quelli di altri registi, come Bruno Barreto (*Dona Flor e i suoi due mariti*, 1976 e *Gabriela*, 1983) o Cacá Diegues (*Tieta do Agreste*, 1996) tratti da romanzi della cosiddetta

⁸³⁷ GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit., 1989, p. 28.

⁸³⁸ Il film *Vidas secas* di Pereira dos Santos è presentato, o citato, a Cannes, al Festival di Locarno, premiato in occasione della Rassegna sul cinema Latino-americano, alla Mostra del cinema di Pesaro, nell’ambito della 17° Settimana cinematografica Internazionale di Verona del 1986. Nell’ambito di questa proposta della letteratura nordestina degli anni Trenta attraverso una traduzione intersemiotica, sicuramente un ruolo importante è stato svolto dai *cineforum*, che per anni hanno proposto un Cinema d’Essai impegnato e con una chiara impostazione di sinistra, insieme ai vari Festival del cinema che hanno accolto il *Cinema Novo* in Italia, per esempio.

seconda fase, arrivano anche al grande pubblico, basti pensare ai 20.000 spettatori del teatro greco al festival di Taormina ricordati nella locandina di *Donna Flor e i suoi due mariti* nelle pagine de *La Stampa*⁸³⁹. Dell'adattamento di *Jubiabá* si parla sensibilmente di meno rispetto alle altre riscritture di opere di Amado per il cinema, basti pensare che, nel 1997, 34 delle 39 occorrenze relative ad Amado ne *La Stampa* sono dedicate alla programmazione e/o trama del film *Tieta do Agreste* (1996).

Quanto alla proposta in Italia di riscrittura di opere del *corpus* per il cinema, quindi, si possono intravedere due momenti particolarmente significativi, quello della proposta-Ramos negli anni Sessanta e quello della proposta-Amado nella seconda metà degli anni Settanta, anni Ottanta, con due tentativi di adattamento da parte di registi italiani non andati a buon fine, come si è visto. Gli esiti sono molto diversi e, dal punto di vista della presenza degli autori del *corpus* ne *L'Unità* e *La Stampa*, nell'arco di tempo compreso tra le due proposte, si registrano occorrenze scarsissime, se non nulle. In questo lasso di tempo viene pubblicata la traduzione di *Menino de Engenho* (1932) e *O Moleque Ricardo* (1936) di Lins do Rego, *Il treno di Recife* (1974), che viene totalmente ignorata da *L'Unità* e appena considerata da *La Stampa*. Ai fini della riflessione sull'immagine della letteratura nordestina degli anni Trenta si tratta di un momento importante, un vuoto che può dire molto. Intendo cercare di capire cosa riempia questo buco, cercando di arrivare all'assenza partendo dalla presenza che si registra in questi anni di quasi totale silenzio della letteratura di Amado, Ramos e Lins do Rego in Italia; per farlo mi concentro sul primo, decisamente più considerato rispetto agli altri due in entrambi i quotidiani.

Per quanto concerne Jorge Amado, si ha infatti una presenza importante e, soprattutto, piuttosto continuativa, che rispecchia, in sostanza, l'attività di traduzione in Italia delle opere dello scrittore baiano. Come già mostrato dal grafico 3 (p. 419), per *L'Unità* si tratta di 232 occorrenze⁸⁴⁰, considerando l'arco di tempo definitivamente scelto, vale a dire 1949-1999, come ho già detto e, sostanzialmente, si può parlare di un'assenza di riferimenti circoscritta ai seguenti anni: 1953, dal 1955 al 1961, dal 1964 al 1966, dal 1968 al 1970, dal 1972 al 1974. Per *La Stampa* le occorrenze sono invece 264 e c'è un vuoto di presenza negli anni 1950-1961, dal 1965 al 1972, 1974, poi compare regolarmente ogni anno. Parlo volutamente di occorrenze o riferimenti e non di articoli, dal momento

⁸³⁹ *La Stampa*, 21 marzo 1978, p. 10, Spettacolo, Cultura e Varietà.

⁸⁴⁰ Tratte da *L'Unità* nazionale, di Roma, Bologna, Firenze e Torino, in sostanza tutto quello che era consultabile sul sito.

che, come ho già spiegato, a volte, si tratta di semplici indicazioni relative a uscite di libri o programmazioni di film o spettacoli teatrali tratti dalle opere dello scrittore. In fase di analisi del materiale, ho riscontrato una certa varietà, si tratta infatti di pagine riferite direttamente all'autore o a un'opera, alla traduzione italiana di un'opera e/o al suo lancio, alla programmazione di una riduzione di un'opera di Amado per la televisione, il cinema, il teatro, alla presenza dell'autore in programmi (televisivi, radiofonici) o eventi, ma anche di articoli che lo scrittore stesso ha pubblicato sul giornale, interviste rilasciate, oltre a racconti tradotti da Dario Puccini. È utile specificare che ho ritenuto opportuno considerare qualunque informazione riferita ad Amado (così come agli altri due autori studiati), anche quando si trattava di un'opera non inserita nel *corpus*, dal momento che ritengo che tutto concorra a disegnare il quadro Amado-letteratura brasiliana che è stato proposto al pubblico.

Da un punto di vista più strettamente quantitativo, incrociando i dati dei due giornali, si rileva una scarsa presenza dell'autore tra gli anni 60 e almeno la prima metà degli anni 70, mentre aumenta decisamente a partire dal 1979, gradualmente dal 1976⁸⁴¹. Forse questo dato può essere messo in relazione (come ho già ipotizzato) con l'arrivo della traduzione di *Dona Flor e Seus Dois Maridos* nel 1977, la *telenovela* brasiliana *Dancin' Days*, trasmessa in Italia nel 1982, l'importante presenza, nello stesso anno e dal punto di vista quantitativo⁸⁴², di articoli sia su *La Stampa* che su *L'Unità* che raccontano le vicissitudini del film progettato e mai realizzato, *Tieta d'Agreste*, con la regia di Lina Wertmüller e Sophia Loren come protagonista. O ancora con la pellicola di Bruno Barreto *Donna Flor e i suoi due mariti* o con l'adattamento cinematografico, *Gabriela, Cravo e Canela*, finito di girare e presentato a Cannes nel 1982⁸⁴³, uscito in Italia con il titolo di *Gabriela* nel 1983. È possibile, ma *Gabriela, Cravo e Canela* era stato tradotto nel 1962, periodo in cui Amado è poco presente in entrambi i giornali e, se si può ragionevolmente ipotizzare che questa nuova immagine del Brasile fatichi ad affermarsi

⁸⁴¹ Si tratta di: 2 riferimenti nel 1962, 5 nel 1963 ma poi 1 nel 1967, 1 nel 1971, 1 nel 1975, 2 nel 1976, 3 nel 1977, 4 nel 1978, 10 nel 1979. Negli anni non indicati non erano presenti richiami a Jorge Amado.

⁸⁴² Si tratta di 4 articoli (2 aprile, 13 luglio, 14 luglio, 16 luglio) su *L'Unità* e 7 su *La Stampa* (27 febbraio, 01 maggio, 21 maggio, 04 giugno, 10 giugno, 13 luglio, 16 luglio). In realtà, su *La Stampa*, si dà notizia anche di un lungometraggio televisivo in 8 puntate programmato dalla casa francese Gaumont-Italia sempre con la regia di Lina Wertmüller.

⁸⁴³ Sull'argomento si vedano l'articolo apparso su *La Stampa* il 10 agosto 1982 e quello su *L'Unità* del 03 dicembre 1982.

sulle pagine di un quotidiano come *L'Unità*, interessato maggiormente a tematiche come quelle trattate nei libri della prima produzione amadiana, è interessante scoprire che anche *La Stampa* presenta, in questi anni, un'immagine del Brasile che non si può propriamente mettere in relazione alla traduzione di *Gabriela, cravo e canela* (1962). Gli articoli di questi anni propongono un paese che si presenta in tutte le sue sfaccettature, come nel caso del contributo di Francesco Rosso (27 dicembre 1962 p. 3) di cui riporto occhiello, titolo e catenaccio:

I TAMBURI RISVEGLIANO NELLA NOTTE
L'ANTICO CUORE PAGANO *Bahia 'di tutti i
santi e di tutti i peccati,' è la città più sensuale e
africana del Brasile* I negri sono in larga
maggioranza, nella regione dove il sofferto lavoro
di milioni di schiavi fece fiorire la canna da
zucchero - Il dominio portoghese e le conversioni
non hanno mai soppresso i ricordi del passato: santi
e feticci, sacerdoti e stregoni si confondono nei riti
- Resistono la musica, gli strumenti, le danze rituali
importate dalla Guinea - I turisti godono
avidamente gli spettacoli di colore, la 'macumba'.

L'articolo restituisce un Brasile descritto nei suoi innumerevoli aspetti, che riassumerei tramite una lista di 'parole e espressioni chiave': Bahia sensuale e africana, seducente, ingenua, godereccia, apparentemente gaia, dolce, schiavitù, religione, sincretismo, prete cattolico, stregone animista, meticcio, musica, razzismo, colonialismo, società, sottoproletariato, aristocrazia terriera, "divinità del miliardo, i *grãos-finos*", il pregiudizio razziale, miseria, favela, *cachaça*, colori accesi, aromi inebrianti, sapori ardenti, *capoeira*, pollai di palafitte, furiosa volontà di sopravvivere, musica, canto, gioia di vivere. C'è molto e c'è Amado, chiamato direttamente in causa per descrivere una piaga feroce, l'altissima mortalità infantile:

[a]vete mai veduto i funerali degli 'angeli', dei bimbi morti con scarso accompagnamento, o senza accompagnamento, o addirittura senza bara?': sono parole di Jorge Amado, il noto scrittore che ha fatto conoscere al mondo il volto tragico della sua città. Talvolta l'angioletto se ne va sotto terra senza cortei, né bara, né fiori. 'Un padre frettoloso, che non ha tempo nemmeno per soffrire (*dice Jorge Amado*) passa con sotto il braccio una scatola di

cartone in cui pensate ci siano un paio di scarpe, o alcune camicie; invece, c'è soltanto il cadavere di un bimbo che se ne va al cimitero. A casa rimangono le madri il cui stanco seno esausto non ha latte, figure di tragedia scolpite nella fame.

Compare anche una pericolosa affermazione circa la natura del negro che lascia sicuramente perplessi e si apre a possibili letture, visto che può trattarsi dell'opinione di chi scrive ma anche dei brasiliani bianchi⁸⁴⁴:

felice esperimento di una nuova società afro-americana; ma se l'esperimento ha avuto successo sotto l'aspetto razziale, per cui bianchi e negri vivono in perfetta parità, senza complessi, socialmente non tutto si è svolto in sincronismo ed il negro, per incapacità congenita o per misteriose resistenze, continua a mortificarsi in un limbo sociale, praticamente escluso da impieghi e cariche pubbliche.

I contributi di Francesco Rosso nelle pagine de *La Stampa* in questi anni sono di questo tipo: attenzione all'aspetto politico-sociale e tentativo di avvicinare il lettore italiano a elementi culturali, nella fattispecie del Nordest del Brasile⁸⁴⁵, come accade nell'articolo del 19 maggio 1964 di cui riporto nuovamente occhiello, titolo e catenaccio:

I PIÙ' DISPERATI EROI DELLA MISERIA IN BRASILE *Migliaia di pescatori affrontano ogni giorno su zattere preistoriche le onde dell'alto Oceano* Le 'jangadas' sono fatte di tronchi d'albero legati da liane - Su queste fragili imbarcazioni primitive, si spingono fin sulle rotte delle grandi navi; e non tornano a terra se non a carico pieno - Sono ancor più poveri dei braccianti del Nordest: zattera e vele appartengono ad armatori, che incassano oltre metà della pesca - I poeti e gli

⁸⁴⁴ Qualcosa di simile compare anche in un articolo de *L'Unità* (3 gennaio 1980) a firma di Vanna Brocca, intitolato “‘Selvaggi’ narratori del Nuovo Mondo” che definisce i popoli conquistati “servi per natura”, ma non lasciando dubbi sulla fonte di tale affermazione: “[s]ono, e qui si scomoda Aristotele, - ‘servi per natura’”.

⁸⁴⁵ Si veda *La Stampa* 29 dicembre 1976.

entusiasti del folklore esaltano le avventure dei 'jangadeiros'; ma la realtà della loro vita è squallida tragedia.

Una caratteristica comune dei due paratesti citati è la presenza di un catenaccio che spiega e anticipa in modo diffuso il contenuto dell'articolo che segue; in questo caso è ancora più significativo perché potrebbe tranquillamente essere una presentazione di *Mar morto* di Amado (sostituendo il *saveiro* alla *jangada*), quindi un paratesto importante del libro-archivio tradotto, sicuramente più rispettoso del romanzo di quanto non sia la copertina della prima edizione, come si vedrà più avanti. L'autore è conscio di un pericolo in agguato quando afferma che

[i]l decadentismo folcloristico di alcuni scrittori ha contribuito a falsare la realtà del Nordest; nell'immaginazione di molti, la deserta povertà di Fortaleza e Recife si popola di *jangadas* per emozioni turistiche inconsuete, il ribollente primitivismo dei miseri negri di Bahia si colora di suggestivi riflessi africani.

Sottolinea poi l'importanza del ruolo di Amado che, presentando il *candomblé* a Paul Sartre e Simone de Beauvoir, ha contribuito alla divulgazione di questo sincretismo così compenetrato nella cultura baiana. Interessante il fatto che i suoi articoli appena citati siano corredati da una cartina del Brasile – inserito nel continente sudamericano –, attenzione che rivela un'esigenza di mostrare con chiarezza e concretamente di cosa si stia parlando, di contestualizzare meglio il discorso:

quasi assenza di Lins do Rego, se non vale l'idea di un'immagine diversa del Brasile, che si sta affermando, magari sulla scia del successo del realismo magico sudamericano cominciato con Gabriel Garcia Márquez e che si autoalimenta grazie alle regolari pubblicazioni di Amado, peraltro unico esempio di quello che potrebbe essere definito realismo magico nella letteratura brasiliana⁸⁴⁶? Per cercare di dare una risposta vale la pena riflettere più a fondo sui contesti in cui compaiono i riferimenti allo scrittore nelle pagine de *L'Unità*. Nell'anno di uscita della traduzione italiana *Gabriela*, il 1962, entrambi i riferimenti ad Amado riguardano proprio il lancio del libro. Nella pagina della cultura, (4 luglio, p. 6) si tratta di un breve articolo che fornisce informazioni più corpose sul romanzo:

Una città brasiliana, Ilheus intorno al 1925: colonnelli che coltivano cacao e dominano le elezioni politiche, intraprendenti esportatori, avversari dei colonnelli nel cui regno portano novità e opposizione, ragazze figlie di colonnelli che fuggono dalla servitù domestica e mogli di colonnelli uccise per gelosia. [...] Nel superamento di un sanguinoso pregiudizio d'onore è la misura del *progresso* di Ilheus. Così tra Santi miracolosi e prosperose mantenute zitelle e vescovi professori romantici e sicari professionisti il cacao e il porto e le ballerine nel libro di Amado corre una generosa idea e una confortante speranza che nella innocente libertà gli uomini possano superare i resti di crudeli costumi⁸⁴⁷.

Si parla di un aperto contrasto con il vecchio modello, in questo caso la società immobile e dispotica dei colonnelli: “intraprendenti esportatori, avversari dei colonnelli”, “ragazze figlie di colonnelli che

⁸⁴⁶ Si veda il già citato articolo “Uno strano condor”, di Angela Bianchini ne *La Stampa* (05/11/1976, p. 15) che dice di Amado: “il mago che è nel manipolare la vita miracolistica e fantasiosa del Largo Due di Luglio della città di Salvador della Bahia e nell'adoperare la componente realistico-fantastica del Brasile: diversa da tutte le altre, anche nell'America Latina, così come ha osservato più volte, con la sua consueta competenza, Luciana Stegagno Picchio”.

⁸⁴⁷ Tutti gli articoli citati nella tesi erano disponibili su www.unita.it. Gli accessi sono stati effettuati dal secondo semestre del 2014 al primo del 2015. Gli articoli citati da *La Stampa* sono disponibili su www.archiviolaStampa.it; gli accessi sono stati effettuati nel secondo semestre del 2016.

fuggono dalla servitù domestica”, “nel superamento di un sanguinoso pregiudizio d'onore è la misura del *progresso* di Ilheus” e ancora “speranza che nella innocente libertà gli uomini possano superare i resti di crudeli costumi”. Quanto detto, vale a dire la testimonianza dell'impegno politico e sociale, è però condito con immagini che rimandano a un'atmosfera esotica (il mondo del cacao) e accattivante per la varietà: “tra Santi miracolosi e prosperose mantenute zitelle e vescovi professori romantici e sicari professionisti il cacao e il porto e le ballerine”. Tutti questi elementi si trovano riassunti nella p. 12 del 10 giugno 1962, che presenta brevemente il libro con le seguenti parole “nel romanzo epico di un noto scrittore brasiliano, la storia di un amore che nasce nel clima della rivolta contro i “colonnelli del cacao”⁸⁴⁸. Se si dovesse riassumere con l'aiuto di parole chiave, si avrebbe il seguente risultato: esotismo – amore – rivolta sociale, così viene proposta la traduzione del romanzo di Amado al pubblico che legge. La traduzione viene anche consigliata come lettura per le vacanze estive nel 1963 (28 luglio, 06 agosto e 27 agosto): “una vasta trama di lotte e di contrasti tra uomini nuovi e “grandi famiglie” di coloni nelle piantagioni della costa brasiliana fa da epico sfondo all'amore tra Gabriella e l'arabo Nacib”. Qui la proposta è piuttosto simile a quella dell'anno precedente, con l'aggiunta di un elemento interessante: “l'arabo Nacib”, che dà un pizzico di esotismo in più e rimanda a una delle caratteristiche più precipue del Brasile, la varietà e il meticcio culturale e l'uso di “grandi famiglie” di coloni” che sostituisce i “colonnelli”: tentativo di addolcire uno degli aspetti più duri della realtà del Brasile di quel periodo? Negli anni successivi, a partire dal 1979,⁸⁴⁹ si ripropone la traduzione di *Gabriela, Cravo e Canela*, ma cambiano le immagini utilizzate: “la prima, forse la più trascinate e felice delle figure femminili del grande scrittore brasiliano. Il romanzo di un amore, negli «anni ruggenti» che hanno mutato il volto di un intero paese”. L'accento è spostato decisamente sulla figura femminile, forse sulla scia della traduzione di *Dona Flor e Seus*

⁸⁴⁸ La traduzione è presentata insieme a due altri libri: BABEL, I. *Racconti di Odessa*; MERCURI, L. e TUZZI, C. *Canti politici italiani - 1793-1945*.

⁸⁴⁹ La proposta è presentata nelle seguenti date: 14 ottobre 1979, 21 ottobre 1979, 24 ottobre 1979 (in questa pagina inserita in uno spazio che presenta anche altri autori), 4 novembre 1979, 9 dicembre 1979, 18 dicembre 1979, 19 dicembre 1979, 5 febbraio 1980, 6 marzo 1980, 11 marzo 1980, 9 aprile 1980, 27 novembre 1981, 27 novembre 1983 (in cui compare, per la prima volta, un richiamo al film “La prima, la più trascinate e felice figura femminile creata dalla fantasia di Amado. Da questo libro il film con Sonia Braga e Marcello Mastroianni”), 22 e 24 gennaio 1984 (come 27 novembre 1983).

Dois Maridos del 1977. Si fa ancora riferimento ai cambiamenti avvenuti nel paese, ma in modo quasi marginale e sicuramente meno esplicito, non si citano né il cacao, né i colonnelli, si ricorre invece al rimando agli “anni ruggenti”, immagine forse più nota al lettore italiano ma più generica. Se ci si ferma a riflettere su questo esempio, importante anche se si tratta di un’opera non inserita nel *corpus*, si nota come la proposta relativa alla stessa traduzione di *Gabriela, Cravo e Canela* possa contribuire alla creazione di immagini diverse di questa letteratura. Puccini, sempre nelle pagine de *L’Unità* (26 agosto 1982, p. 3, Fatti e idee), in un articolo intitolato “*Sud America, nuova frontiera del romanzo*”, così descrive l’andamento dell’opera di Amado in Italia negli anni di cui si sta parlando:

dopo una prima e non fortunata apparizione in Italia negli anni 50, di questo scrittore si sono perdute le tracce fino alla metà degli anni 70, e ora è tra i romanzieri più letti dell’America Latina, con adattamenti al cinema e tirature che in Italia e nel mondo fanno invidia a scrittori d’altri paesi. Vero è che Amado, dopo una prima incursione nei luoghi più cari alla sua fantasia (la coloratissima Bahia, uno dei più pittoreschi e fascinosi e pullulanti spazi narrativi del Brasile), s’impantanò nei meandri paludosi e sterili del realismo socialista, e solo in anni vicini è tornato sui suoi passi, con rinnovato calore e rinnovata felicità di racconto: ma ugualmente il suo caso è da sottolineare.

Il successo ritrovato sembra quindi essere legato, secondo Puccini, al ritorno ad un modo di scrivere e raccontare più vicino a quello della “coloratissima Bahia”, anche perché, come afferma più avanti nello stesso articolo: “risulta che una parte del pubblico europeo continua a chiedere tipicità e diversità (emarginata) a quelle letterature, colore tropicale, cangaceiros, selve, indios ribelli, e cose del genere”.

Sembra quindi, da questa breve riflessione, che entrambi i giornali, negli anni dell’uscita della traduzione di *Gabriela, cravo e canela*, gli anni Sessanta, abbiano proposto un’immagine del Brasile, anzi del Nordest, che è il risultato di uno sguardo ampio, capace di vedere il Nordest, nello specifico, in tutte le sue espressioni e manifestazioni, che sono profondamente legate alle problematiche sociali, politiche, economiche. L’arretratezza, l’ingiustizia sociale, la sopraffazione di un mondo che ruota attorno alla coltivazione del cacao è evidenziata nei commenti che accompagnano la presentazione della traduzione del romanzo in italiano

nelle pagine de *L'Unità*, così come nei “funerali degli angeli” e nella durezza della vita dei *jangadeiros* nelle pagine de *La Stampa*. Poi tutto tace, come registra anche Puccini, per tornare a imporsi dalla metà degli anni Settanta ma con un'immagine che è già cambiata; si parla ancora di *Gabriela, cravo e canela*, ma insieme a *Dona Flor e i suoi due mariti*, ponendo l'accento maggiormente sulla sensualità, in un percorso che, anche grazie al mezzo cinematografico e televisivo, come ho già detto, arriverà a Gabriela-Dona Flor-Sônia Braga.

Alla fine di questo intervallo di quasi silenzio si colloca la pubblicazione della traduzione di Lins do Rego *Il treno di Recife* (1974), opera che rappresenta perfettamente un aspetto della letteratura del Nordest. Si può ipotizzare che, negli anni precedenti la sua uscita, per il pubblico italiano venisse preparata un'immagine diversa della letteratura brasiliana? Di fatto dal 1964 al 1973 non ci sono traduzioni in italiano di nessuno degli esponenti della letteratura del Nordest, si tratta forse di una fase di passaggio? Dal mondo del cacao, delle *secas* e dell'*engenho* a quello dei sensi (intesi proprio come cinque sensi, così presenti nei romanzi di Amado) e della femminile sensualità delle donne amadiane? Forse la traduzione di Tabucchi viene a trovarsi in questo momento di transizione in cui sembra ci si prepari a presentare un'immagine più vivace, passionale, colorata (anche se non priva di durezza) della letteratura brasiliana, come conferma la pubblicazione di *Teresa Batista stanca di guerra*, nel 1975? Anche gli adattamenti per il cinema sembrano andare in quella direzione. Se così fosse, *Il treno di Recife* vedrebbe la luce in un momento in cui il mercato editoriale, già sensibile ad altri tipi di linguaggio, come quello cinematografico, appunto, probabilmente si creava una fetta di vendite garantite. Non si può dimenticare che l'impegno sociale e l'interesse per la sua Bahia, con tutte le sue problematiche umane, religiose, culturali, continuano a essere presenti nel tessuto narrativo delle opere della cosiddetta seconda fase di Amado. Sono gli elementi che nel testo, una volta arrivato in Italia, vengono recuperati in qualche modo, come si è visto, negli anni della traduzione di *Gabriela, cravo e canela*, nei giornali, e, qualche anno dopo, sempre nei quotidiani, in articoli politici, come quello del 24 settembre 1967 ne *L'Unità*, (p. 6, fatti nel mondo), che propone un “[...] Drammatico quadro della cultura greca sotto Patakos: arresti per conferenze su un poeta morto cento anni fa — Vietate le canzoni popolari; film proibiti e riviste sopresse”, in cui si dice: “tra gli autori greci e stranieri proibiti dai colonnelli del re, vi sono due premi Nobel, Laxnes e Sciolochoy, vi sono inoltre scrittori di fama mondiale come Alexei Tolstoj e Jorge Amado”; ancora una volta la letteratura dello scrittore baiano è mediata dalla

politica, presentata come ‘sovversiva’ e quindi oggetto di una censura miope e violenta. E ancora, continuando a considerare il cinema come paratesto importante per il discorso sulle traduzioni, in un articolo uscito su *L’Unità* del 26 luglio del 1971, a p. 6, spettacoli, relativo al Festival del Cinema di Mosca, si legge:

[i]l direttore del Festival, Baskakov, manifesta in un articolo sul bollettino quotidiano l’ammirazione per i risultati di punta raggiunti in Italia dalla tendenza sociale e civile del nostro cinema, la stessa che ha ridestato ultimamente le preoccupazioni e gli attacchi della Democrazia Cristiana, come ai bei tempi del neo-realismo. Senonché, rispetto ad allora, c’è una differenza profonda: questi film⁸⁵⁰ ottengono da noi e anche altrove un successo di pubblico che mancava ai capolavori del dopoguerra. E ciò perché spesso non esitano a portare molto avanti la critica alle istituzioni, nelle quali gli italiani non possono più credere dopo tanti anni di malgoverno e tanti scandali pubblici. [...] Opere italiane e americane vi risultano correttamente accumulate, in quanto simile è in esse la demistificazione di tabù storici e sociali, mai affrontati in precedenza con tale slancio.

Si cita poi una “‘prima’ mondiale: quella dell’indipendente americano Hall Bartlett che ha girato a Bahia, purtroppo in stile hollywoodiano, il romanzo dello scrittore brasiliano Jorge Amado “I generali della spazzatura”. Vale la pena aprire una piccola parentesi e fare una riflessione sul titolo di un romanzo di Amado del quale non si avrebbe notizia. Ancora una volta, è stato necessario aggrapparsi all’idea di libro-archivio, aprire i suoi paratesti e andare a cercare negli epiteti che offre il *web*; grazie a una ricerca accurata effettuata in rete, è stato infatti possibile capire che si tratta del romanzo *Capitães da Areia*, il film, in inglese, si intitola *The Sandpit Generals* (ma si trova anche con i titoli *The Defiant* e *The Wild Pack*), è del 1971, ha le musiche di Dorival Caymmi. Il titolo presente su *L’Unità* è inspiegabile, dal momento che i tre possibili titoli inglesi non possono esserne la forma originaria; le eventuali

⁸⁵⁰ I film dei quali si parla sono: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *Queimada*, *Sacco e Vanzetti*, *Zabriskie Point*, *Il conformista*, *Morte a Venezia*, *Uomini contro*, *Metello*, tra altri.

traduzioni potrebbero infatti essere “I generali della sabbia (sabbiera), I ribelli, La banda selvaggia/ribelle”. Questa segnalazione, in realtà, sortisce l’effetto esattamente contrario a quello che sarebbe naturale: non comunica alcuna informazione in quanto ne comunica una sbagliata. Per un lettore italiano è impossibile capire che si sta parlando del romanzo di Amado, dal momento che il titolo fornito non si avvicina ai due titoli possibili conosciuti fino a ora, vale a dire quelli delle due traduzioni di Puccini: *I banditi dell’Arena* (1948-1949) e *I banditi del porto* (1952). Di fatto l’autore dell’articolo svolge una funzione contraria a quella sperata, non realizza una mediazione culturale. La presentazione del film in Italia prosegue in questa direzione in quanto si tratta di un adattamento che stravolge “l’anima del libro”, come afferma lo stesso Amado:

[e]siste anche un adattamento nordamericano per il cinema, che non mi piace perché trasforma profondamente l’anima del libro; mentre nel mio romanzo il bambino più grande ha quattordici anni e il più piccolo sette, in questo adattamento il più piccolo ha quattordici anni e il più grande ventuno. Così non è più un libro sull’infanzia abbandonata e si trasforma in un film su giovani delinquenti, che è totalmente differente. Scompare tutta la poesia del libro, rimane solo la violenza e questa violenza assume un aspetto diverso; ora si tratta di delinquenza giovanile e non di violenza dei bambini. Insomma ... È un film fatto negli Stati Uniti, una produzione americana ... Ciò che ha di veramente bello è la musica di Caymmi⁸⁵¹.

⁸⁵¹ “*Existe também uma adaptação norte-americana para o cinema, da qual eu não gosto, porque transforma profundamente a alma do livro; enquanto no meu romance a mais velha das crianças tem quatorze anos e a mais jovem, sete, nesta adaptação a mais jovem tem quatorze anos e a mais velha, vinte e um. Assim, ele deixa de ser um livro sobre crianças abandonadas para se transformar num filme sobre jovens delinquentes, o que é totalmente diferente. Toda a poesia do livro desaparece, só resta a violência, e esta violência adquire uma outra aparência; trata-se agora de delinquência juvenil, e não de violência da criança. Enfim ... É um filme feito nos Estados Unidos, uma produção americana ... O que ele tem realmente de bom é a música de Caymmi*”. RAILLARD, A. *Conversando com Jorge Amado*, op. cit., 1990, p. 166.

Lo spettatore italiano si troverà di fronte a ‘un’altra storia’, privata di quella poesia di cui parla l’autore stesso, che deve aver vissuto questa riscrittura come una violenza da aggiungere a quelle rappresentate da altri adattamenti di cui dirò. È un esempio interessante di paratesto che, lungi dall’offrire un contributo all’immagine proposta del libro-archivio tradotto per una cultura altra, crea uno scollamento, una frattura che opacizza anziché rendere più nitida l’immagine stessa, cosa che avviene anche per alcune copertine, come si vedrà.

Questo articolo è un paratesto importante, che fornisce numerosi spunti di riflessione; il più immediato è sicuramente quello che riguarda *Capitães da Areia* (1937). Se lo si considera come paratesto del libro-archivio tradotto *I banditi del porto* (1952), l’articolo dialoga perfettamente con la traduzione di Puccini, e anzi la completa, nel momento in cui parla di “preoccupazioni e gli attacchi della Democrazia Cristiana, come ai bei tempi del neo-realismo”, chiarendo molto bene quale fosse il contesto culturale cui la traduzione era diretta e tutto quello che ne consegue e di cui ho già detto. Anche il modo in cui presenta il film “I generali della spazzatura”: “girato a Bahia, purtroppo in stile hollywoodiano, il romanzo dello scrittore brasiliano Jorge Amado” ‘arricchisce’, grazie a quell’avverbio “purtroppo” il libro-archivio: il lettore sa che non deve aspettarsi nulla del genere e, anzi, pensare a qualcosa di sicuramente molto diverso. Se, quindi, la riscrittura per il cinema propone, come si è visto, un’immagine che poco ha a che vedere con il romanzo di Amado, l’articolo chiarisce, attraverso la negazione, vale a dire dicendo ciò che non è, che tipo di letteratura possa essere. È interessante, inoltre, il riferimento al pubblico: “[s]enonché, rispetto ad allora, c’è una differenza profonda: questi film ottengono da noi e anche altrove un successo di pubblico che mancava ai capolavori del dopoguerra”, che riporta a quanto detto circa il pubblico destinatario della proposta della letteratura di Ramos mediata dal linguaggio del cinema, il cui quadro si è delineato riflettendo sugli articoli de *L’Unità* e *La Stampa*. Come si è visto, la proposta cinematografica relativa a questa letteratura arrivata in Italia, proviene principalmente dall’ambiente legato al *Cinema Novo*, che condivide sensibilità e modo di interpretare la Settima arte proprio con il cinema neorealista italiano. Basti vedere quello che risponde, sulle pagine de *L’Unità*, Pereira dos Santos ad Alberto Crespi:

[p]er te più che per Rocha, si è parlato di influenza del neorealismo. Che cosa ne dici? ‘Oh, io i neorealisti li ho conosciuti! Rossellini, Amidei, Zavattini, tutti grandi maestri. Zavattini era anche

un gran chiacchierone...'. — Ci crediamo... Come ti trovi in Italia? 'È la mia seconda casa'⁸⁵².

Anche Cacá Diegues gravita attorno al *Cinema Novo*, eppure il suo film (*Tieta do Agreste*, 1996) registra una presenza importante nelle pagine dei quotidiani, in particolare de *La Stampa*, che ne segnala la proiezione nelle sale cinematografiche italiane per vari giorni, laddove la programmazione di *Vidas secas* al cinema è segnalata soltanto per due giorni⁸⁵³. Alcune cose sono sicuramente cambiate nel frattempo; prima dell'uscita di *Tieta do Agreste* ci sono stati i film di Barreto, sono uscite le traduzioni dei romanzi della seconda fase di Amado, le figure femminili amadiane si sono imposte tramite le *telenovelas*. Pereira dos Santos, a Crespi che gli chiede se avessero successo i loro film, risponde: “[p]resso il pubblico giovanile sì, ma per lo più non avevano un vero seguito di massa” e, interrogato sul suo nuovo film che, all'autore dell'articolo “sembra anche un modo di avvicinarsi al pubblico, magari di avere successo, cosa che non guasta mai...”, così replica:

[g]uarda, in Brasile il cinema commerciale è tutto sesso e violenza. E allora, perché noi 'autori' non dovremmo cercare di fare un Cinema popolare, anche commerciale se vuoi, ma ben fatto, onesto? Ora come ora, c'è questa possibilità. Perché non dovremmo sfruttarla?⁸⁵⁴.

Questo articolo è, infine, molto importante anche per quanto riguarda proprio Lins do Rego, il 'grande assente'; è infatti interessante notare come, nel cinema, si riconosca una “tendenza sociale e civile” che, unita alla “demistificazione di tabù storici e sociali”, potrebbe lasciar pensare a un pubblico pronto e recettivo nei confronti di una letteratura che affronta problematiche complesse, terreno fertile per opere come *Il treno di Recife*, che viene tradotto nel 1974, vale a dire tre anni dopo. Nonostante si stia delineando un'immagine diversa della letteratura brasiliana per il pubblico italiano, sembra esserci spazio anche per una proposta diversa, nella quale Lins do Rego potrebbe rientrare. L'autore compare invece in maniera assolutamente marginale ne *L'Unità* e *La Stampa*, nonostante anche il suo romanzo *Menino de Engenho* arrivi al pubblico italiano attraverso la riscrittura per il cinema, come avviene per

⁸⁵² *L'Unità*, 17 giugno 1981, p. 8, Spettacoli.

⁸⁵³ *L'Unità*, 15 e 16 maggio 1979, p. 13, roma-regione.

⁸⁵⁴ *L'Unità*, 17 giugno 1981, p. 8, Spettacoli.

Ramos e Amado e, ancora una volta, attraverso un regista del *Cinema Novo*. Ne *La Stampa sera*, in un articolo del 19 settembre 1975, (pagina 8, Spettacoli), a firma di Piero Perona, sulla Mostra Internazionale a Pesaro, intitolato “*Nel cinema cileno c’è sempre Allende*”, si legge infatti:

[m]eno sensazionale il cartellone per la retrospettiva del *Cinema novo*. In *Menino de Engenho* Walter Lima jr. si sofferma sulle esperienze del piccolo orfano Carlinhos. Allevato dai parenti in una vasta piantagione di canna da zucchero, il ragazzo fa amicizia con i piccoli negri presto chiamati al lavoro, conosce l’esistenza dei terribili cangaceiros, soffre per il matrimonio della bella zia che per lui teneva il posto della mamma. Nulla di drammatico. È una personalità che si completa grazie al primo bacio di una coetanea. Il regista si è cimentato nel passaggio di un’opera (qui il romanzo di José Lins Do [sic] Rego) dalla letteratura al cinema. Con sorpresa abbiamo accompagnato l’itinerario di Nelson Pereira Dos [sic] Santos, l’autore di *Vidas secas* che trasferì il neorealismo nel vivo della cultura popolare brasiliana.

Tralasciando quello che viene detto per raccontare la storia di Carlinhos, due elementi sono importanti: la riscrittura del romanzo di Lins do Rego è presentata insieme a quella del romanzo di Ramos, entrambe sono proposte al pubblico della Mostra di Pesaro, come ho già detto, di nicchia. Negli stessi anni, precisamente nel 1972, e in occasione dello stesso evento, il cinema latino-americano a Pesaro, *L’Unità* in un articolo del 17 settembre (p. 11, spettacoli-arte) presenta un altro adattamento cinematografico di un’opera di Ramos, *São Bernardo*, che non ha ricevuto una buona accoglienza:

[d]ecisamente male è stato accolto il film brasiliano *San Bernardo* di Leon Hirszman, che, sulla scorta di un romanzo di Graciliano Ramos, descrive la metamorfosi di un bracciante in latifondista e della sua frustrazione di uomo povero in feroce sospettosità di uomo ricco. La smania di possesso del personaggio si trasferisce dalle cose agli esseri umani e provoca infine la morte della moglie. [...] Era ovviamente intenzione del regista ampliare i

significati del ritratto umano verso più importanti dati di comportamento sociale, di classificazione storico-economica. Però il grosso tratto narrativo, che ondeggia dal naturalistico al panico e si affida principalmente all'enunciato, insomma il monologo, lascia irrisolto il film abbandonandolo alla sua origine romanzesca (e forse tradendo anche questa).

La prima parte del brano citato, che racconta la vicenda del romanzo, riesce a coglierne gli aspetti più importanti e a collocarlo nella dimensione sociale e umana in cui si muove Paulo Honório, il protagonista. Nella seconda si parla di un tradimento del romanzo, che, di fatto, sarà tradotto soltanto vent'anni dopo, nel 1993, traduzione della quale non si dà notizia nei giornali. In questo caso i due paratesti, riscrittura cinematografica e articolo su *La Stampa*, non hanno contribuito a costruire una proposta interessante del libro-archivio tradotto, del quale saranno comunque parte. Un lettore che sia entrato in contatto con il film e l'articolo, o anche uno soltanto dei due e che si trovi, anni dopo, di fronte al libro tradotto in italiano, non potrà comunque avere un 'incontro' diciamo neutro con l'opera, in quanto ha già avuto modo di leggerne una parte rappresentata dai due paratesti citati, che ne orienteranno inevitabilmente l'approccio.

Gli adattamenti cinematografici di opere di Ramos e Lins do Rego sembrano quindi non riuscire a contribuire a delineare un'immagine della letteratura dei due scrittori nel panorama culturale italiano, pur svolgendo l'importante compito di presentarla, anche se a una parte ridotta di pubblico, facendo sì che i romanzi proposti in traduzione italiana emergano anche dalle pagine dei giornali, soprattutto nel caso di Ramos. Lo stesso non si può dire delle riscritture televisive o cinematografiche di opere amadiane, la cui importanza viene ribadita da un articolo (*La Stampa*, 28 ottobre 1988, p. 23, Spettacoli), di cui riporto occhiello, titolo e catenaccio:

Intervista con il grande scrittore brasiliano ospite degli 'Incontri' di Sorrento *Amado, che bellezza la telenovela* Dice: 'I miei personaggi, con la tv, arrivano al pubblico che non sa leggere' – 'Scrivo per aiutare il mio popolo' – La lotta contro la censura", nel quale si prende spunto da questo genere per passare poi a parlare della letteratura di Amado.

Il testo, a firma di Fulvia Caprara, presenta così lo scrittore brasiliano: “Jorge Amado, ex giornalista bohémien, ex scrittore militante, autore brasiliano più tradotto nel mondo”, l’occasione è quella degli “Incontri” Internazionali del Cinema di Sorrento. Nel catenaccio lo scrittore brasiliano sottolinea un aspetto positivo degli adattamenti, che consiste nel riuscire a portare anche a quel popolo che non sa leggere, del quale e per il quale Amado scrive, le sue storie. Amado sottoscrive l’importanza di questa ‘efficacia comunicativa’ nel momento in cui appare nel film che il regista brasiliano Caca Diegues sta girando leggendo davanti alla cinepresa brani del suo romanzo *Tieta do Agreste*⁸⁵⁵: il suo debutto nel cinema. Si tratta però dell’unico aspetto positivo che Amado vede nelle traduzioni intersemiotiche delle sue opere, per il resto, questi tipi di adattamenti vengono da lui vissuti come una violenza, come dice espressamente in diverse occasioni. Accade, per esempio, nelle pagine de *La Stampa* (03 maggio 1992, p. 20, Società e Cultura, Fatti e Gente), in un articolo [Ansa] intitolato “*Amado: le telenovelas violentano i miei libri*”, in cui si legge: “Jorge Amado si ribella alla trasformazione dei suoi romanzi in telenovelas” e, più avanti, si riportano le sue stesse parole: “per quel poco che ho visto dei miei lavori adattati a un altro genere espressivo, mi sono sentito sempre violentato”. L’occasione è il lancio della versione “serial” di *Teresa Batista stanca di guerra*⁸⁵⁶; anche *L’Unità* (03 maggio 1992, p.21, Spettacoli, Spot), affronta l’argomento:

[l’]anziano letterato, (compirà 80 anni il prossimo 10 agosto) ha detto che, per essere valido, l’adattamento di un romanzo per un altro genere di linguaggio deve essere un ‘creare nuovamente l’opera’. E non gli sembra questo il caso delle messe in scena televisive.

⁸⁵⁵ *La Stampa*, 05 agosto 1995, p. 17, Spettacoli; *L’Unità*, 06 agosto 1995, p. 2, Cultura.

⁸⁵⁶ Su *La stampa* 29 maggio 1994, p. 23, Spettacoli), in un articolo intitolato “‘Magazine3’ come la *Potemkin* Non fa fine dirne male”, relativo a *soap opera*, *telenovela* e altri programmi, si dice: “[q]uesta è una telenovela (in costume), genere che in Sud America significa racconto popolare, ne ha scritte pure Jorge Amado”, trasformando Amado in scrittore di *telenovelas*! Per quanto riguarda il pensiero di Amado sugli adattamenti cinematografici e televisivi delle sue opere si veda RAILLARD, A. *Conversando com Jorge Amado*, op. cit., 1990, pp. 166, 279.

Ancora alle pagine de *L'Unità*, un paio di anni prima, Amado aveva affidato considerazioni molto esplicite; a Saverio Lodato che gli chiedeva direttamente se fosse o meno soddisfatto della traduzione cinematografica e televisiva delle sue opere, lo scrittore rispondeva che “[i]n generale qualunque trasposizione è una grande violenza. Donna Flor mi è sembrata una buona commedia all’italiana. Gabriella, un cattivo esempio di film pornografico...”⁸⁵⁷.

Nonostante Amado non apprezzi particolarmente molte delle traduzioni intersemiotiche dei suoi romanzi (critica la scelta di Mastroianni come Nacib nel film *Gabriela*, per esempio⁸⁵⁸), queste hanno sicuramente raggiunto un ampio pubblico, cosa che non sempre avviene.

Tornando quindi al discorso del pubblico, mi sembra che si possa ipotizzare una risposta decisamente più ampia per le trasposizioni di opere di Amado rispetto a quelle di Ramos e Lins do Rego, dovuta anche alle svariate frequentazioni di riscritture diverse della letteratura amadiana, principalmente in televisione. Pur essendo più precisa, la proposta che riguarda Ramos e Lins do Rego risulta meno efficace perché presentata in ambiti che definirei ‘specialistici’, come i Festival del cinema e rivolta a un pubblico di nicchia. Pur essendoci riconoscimenti, come il “Premio della critica” e il “Premio Cine club” ricevuti da Pereira Dos Santos per *Vidas secas* in occasione del III Festival internazionale di arte cinematografica di Lisbona (*L'Unità*, 15 aprile 1966, p. 9, spettacoli),

⁸⁵⁷ *L'Unità*, 20 novembre 1990, p. 16, Cultura, di Saverio Lodato, articolo intitolato “*Diffidate degli intellettuali, non amano la gente*. Gli studenti di Palermo intervistano Jorge Amado: la crisi del socialismo, i ragazzini di Bahia, il mestiere dello scrittore, le ‘ricette’ contro il razzismo”.

⁸⁵⁸ Questo pur nella consapevolezza del probabile successo del film: “[l]o stesso Jorge Amado, dopo aver assistito alla proiezione, ha elogiato gli attori ed ha pronosticato un grosso successo di pubblico, ma ha criticato il fatto che il personaggio interpretato da Mastroianni, il turco Nacib, sia stato trasformato in un italiano”. *La Stampa*, 27 marzo 1983, p. 23, Spettacolo, cultura e varietà, “*I critici brasiliani bocciano ‘Gabriela’*” (notizia data anche da *L'Unità*, 31 marzo 1983, Spettacoli Cultura, “*‘Gabriela’ non piace in Brasile*”). Interessante notare che, alcuni anni dopo, *La Stampa* stessa (31 dicembre 1996, p. 20, Società e Cultura, sezione Lettere al giornale) riporta una notizia completamente diversa: “Jorge Amado, che aveva visto in lui il miglior interprete del suo celebre personaggio: il boccaccesco amante-marito-amante della mulatta”. Nelle parole di Elio Pellegrini, di Torino, ci sono diversi errori, tra i quali l’uscita del film negli anni Settanta, quando è del 1983, ma chi legge il giornale vi ha comunque accesso.

manca probabilmente quella multimedialità di cui dicevo, di cui Amado può fruire e che trasforma, in alcuni casi, anche il libro-archivio tradotto in qualcosa di multimediale. Di fatto, comunque, “il Cinema Novo ha fotografato negli anni ’60 quanto fu scritto dalla letteratura brasiliana negli anni ‘30”⁸⁵⁹.

4.2 PRESENZA DEGLI AUTORI E DELLE OPERE TRADOTTE NEI GIORNALI: IL CASO DE L’UNITÀ E DE LA STAMPA.

Lo sguardo si concentra ora sulla presenza degli autori e sulla proposta che viene fatta della loro letteratura e, nello specifico, delle traduzioni delle opere del *corpus* nelle pagine dei giornali scelti per condurre una riflessione.

Per quanto riguarda i contributi che parlano della narrativa di Ramos, dovrebbe richiamare l’attenzione l’osservazione di Cecilia Prada nel già citato articolo de *L’Unità* (4 aprile 1985, p. 14, Libri) che, di fatto, riunisce Graciliano Ramos, Machado de Assis e Guimarães Rosa a partire da un unico destino o, per meglio dire, da un’unica fortuna traduttoria. Due degli autori citati sono stati tradotti da Edoardo Bizzarri, presenza importante nell’ambito della traduzione in italiano di opere della letteratura brasiliana; si è dedicato proprio alla traduzione di testi di Graciliano Ramos (di cui ha tradotto *Vidas secas*) e Guimarães Rosa (del quale ha tradotto *Duelo*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Miguelim* e *Buriti*), oltre ad aver presentato in Italia José Lins do Rego⁸⁶⁰, curandone la voce nel Dizionario degli Autori di Bompiani. Del ruolo di mediatore culturale ricoperto da Edoardo Bizzarri per quanto riguarda la diffusione di una parte importante della letteratura brasiliana in Italia⁸⁶¹ ho già detto, compito che il traduttore svolge con seria partecipazione e con sensibilità e attenzione ad accogliere l’altro nella sua differenza, tentando di capirla e non di cancellarla, come dimostrano i paratesti dei

⁸⁵⁹ PELOSO, S., “Cinema, letteratura e ideologia a confronto: il film nordestino”, op. cit., 1978, p. 220.

⁸⁶⁰ Si veda, a questo proposito, l’articolo “Che Dio protegga il traduttore”, di Davi Pessoa, traduzione di Vincenzo Barca, pubblicato sulla rivista *Strade Magazine*, disponibile su: <http://strademagazine.it/2013/01/20/che-dio-protegga-il-traduttore/>. Accesso effettuato il 17 aprile 2015. Si veda anche l’epistolario tra Bizzarri e Guimarães Rosa, che tratta nello specifico di aspetti della traduzione: GUIMARÃES ROSA, J. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., 2003.

⁸⁶¹ Ma anche di quella italiana in Brasile, vista la sua attività di addetto culturale presso il Consolato Generale italiano a San Paolo.

suoi libri-archivi tradotti e il carteggio con Guimarães Rosa. L'interrogativo da porsi è che rappresenta uno dei nodi da sciogliere: esistono relazioni che possano spiegare come mai l'*unicum* Bizzarri-Ramos-Rosa non abbia prodotto i risultati che, come dice Cecilia Prada, sarebbe lecito aspettarsi? Tutto questo ha influito sulla proposta letteraria offerta al pubblico italiano e quindi sulla creazione di un immaginario ad essa relativo? Secondo Prada sì, se, sempre nello stesso articolo, dopo aver sottolineato il fatto che, "[p]er quanto riguarda la letteratura brasiliana, Jorge Amado continua a essere l'unico scrittore letto e divulgato in Italia, e, benché tradotti, rimangono quasi del tutto sconosciuti molti altri dei nostri più grandi autori", arriva a fornire quel quadro piuttosto serio della ricezione della cultura brasiliana in Italia a cui ho già fatto riferimento.

Le considerazioni dell'autrice dell'articolo (*L'Unità*, 4 aprile 1985, p. 14) possono, in qualche modo, contribuire a giustificare le 'grandi assenze' letterarie nel panorama editoriale italiano, di cui si è già detto, individuando, almeno così può sembrare, in Amado un autore che possa aver contribuito a diffondere questa sorta di miopia traduttoria. Tale idea è rafforzata dalla conclusione dell'articolo che, dopo aver fatto riferimento a un *boom* letterario nazionale, non ancora conosciuto in Italia, dice "[n]el Paese del carnevale, al di là delle mulatte e del samba, sta accadendo qualcosa", con evidente riferimento al titolo del primo romanzo pubblicato da Amado e alle figure femminili dei suoi romanzi, diventate famose in Italia grazie anche a cinema e televisione: Gabriella e Dona Flor.

In realtà ho già espresso perplessità circa la valutazione fatta da Prada sull'ambiente universitario, al quale appartengono alcuni dei mediatori culturali che hanno contribuito in modo significativo alla diffusione della letteratura brasiliana in Italia, basti pensare a Puccini, Stegagno Picchio, Jacobbi, la presenza di Murilo Mendes che ha insegnato letteratura brasiliana presso la Sapienza di Roma, solo per fare un esempio. Anche nell'ambito del cinema credo ci sia stata un'importante proposta, tuttavia, come ho già detto, il problema è che però un certo tipo di immaginario legato al Brasile si afferma in Italia e condiziona anche l'immagine che viene a delinearsi della letteratura brasiliana tradotta. L'italiano medio di cui parla Prada ha sicuramente meno accesso a testi universitari o scritti per i cosiddetti 'addetti ai lavori', (nei quali inserisco studenti oltre che docenti) o ai Festival del cinema come Cannes o come quello dedicato al cinema latino-americano di Pesaro o ai giornali, non letti da tutti sicuramente, ma almeno da una parte sicuramente più ampia di quella considerata di nicchia. È quindi

importante andare a cercare nelle pagine dei quotidiani indizi, informazioni, particolari che, se messi in relazione tra di loro, possono interagire e mostrare quale sia il tipo di discorso proposto e che tipo di immagine della letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta questo discorso contribuisca a delineare.

La lettura delle pagine dei giornali analizzati, *L'Unità* e *La Stampa*, ha rivelato l'esistenza di alcune modalità, che definirei strategie, utilizzate per presentare al pubblico lettore italiano questa letteratura lontana, sia geograficamente che culturalmente. Una di queste tattiche consiste sicuramente nell'avvicinamento-assimilazione al già noto.

Parlando dell'autore di *Vidas secas*, non può passare inosservata la definizione contenuta nel contributo/trafiletto "*Memorie dal carcere*" (pagina musica, cinema, eventi, spazio dedicato al cinema) de *L'Unità* del 07 febbraio 2008, che informa sull'anteprima, nell'ambito del progetto "Gramsci in contrappunto", "dell'edizione italiana di 'Memorie dal carcere' di Nelson Pereira dos Santos (1984), adattamento cinematografico dell'opera omonima di "Graciliano Ramos, il 'Gramsci brasiliano'". Difficile non cedere alla tentazione di 'riconoscere' in Graciliano Ramos il 'nuovo' assimilandolo a Gramsci, il 'conosciuto', tramite l'etichetta citata, il "Gramsci brasiliano". Ovviamente si tratta di un avvicinamento reso possibile dall'esperienza del carcere, dovuta all'impegno politico, che accomuna i due scrittori e ancora di più dal fatto che entrambi abbiano scritto dal carcere, rispettivamente *I quaderni del carcere* e *Memórias do Cárcere*.

La stessa cosa avviene con Amado in un articolo de *La Stampa* (17 gennaio 1963, p. 7) che parla di razzismo in Brasile ("*Anche il Brasile ha il problema dei negri ma quello che più conta è la posizione sociale*"), in cui Amado è inserito come l'Alberto Moravia brasiliano: "e diventa bianchissimo, accolto in tutti i salotti di Copacabana, anche il mulatto Jorge Amado, considerato l'Alberto Moravia brasiliano"⁸⁶², assimilazione basata sulla critica operata da entrambi nei confronti delle rispettive società? O ancora, in una locandina che presenta libri editi da Garzanti (*La Stampa*, 07 luglio 1988, p. 3, colonna con locandina Garzanti) si legge "Jorge Amado *Capitani della spiaggia*. I 'Ragazzi di vita' del grande scrittore brasiliano. Una canzone di libertà e rivolta", nel quale si può, evidentemente, rintracciare il Pier Paolo Pasolini delle

⁸⁶² È interessante pensare che Moravia, in Brasile, nella seconda di copertina di *A Romana*, 1949, viene associato a Sartre. Disponibile in http://www.dlit.ufsc.br/dicionario/dados_obra.php?obr_id=1125, accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

borgate, ma brasiliano. L'accostamento all'intellettuale italiano viene fatto anche da Valentinetti che, parlando dell'opera di Amado, afferma:

[d]a questi romanzi in cui la Storia con la "S" maiuscola entra, e non come sfondo, emerge "il sogno di una cosa", come avrebbe concordato Pier Paolo Pasolini in altri tempi: il sogno, sì, ma anche la possibilità concreta che per queste cose valga la pena lottare, con ogni mezzo e in ogni ambiente, per una maggiore giustizia collettiva, per meno sperequazioni, per una vita più umana⁸⁶³.

Rimanendo nell'ambito dell'assimilazione, mi sembra interessante proporre un dialogo tra due copertine, una italiana e una brasiliana:⁸⁶⁴

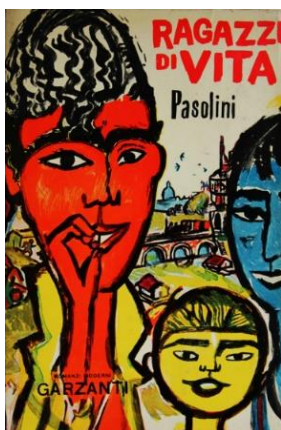


Immagine 56: Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, 1955, 1° ed.

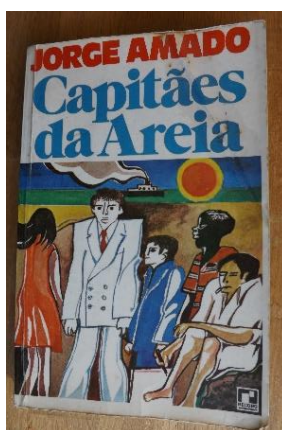


Immagine 57: Amado, *Capitães da Areia*, Record, 1994, 77° ed.

⁸⁶³ AMADO, J. *Mar Morto*, 1989, introduzione, p. 9. AMADO J. Anche Stegagno Picchio, come ho già detto, parla di "imprese di ragazzo di vita" per il capo dei capitani della spiaggia del romanzo di Amado. *Amado Romanzi*, vol. 1 (a cura di Paolo Collo). Milano: Mondadori, 2002, p. XLI.

⁸⁶⁴ La prima copertina è disponibile su www.umbertocantone.it/ragazzi-di-vita-edizione-1955/, accesso effettuato il 10 agosto 2017; la seconda è una foto scattata da me a un libro di mia proprietà. La copertina italiana è di Fulvio Bianconi (che ha collaborato come grafico e illustratore con le case editrici Mondadori, Bompiani, Garzanti); quella brasiliana è di Aldemir Martins.

Trovo che ci sia una grammatica simile nelle immagini riportate su queste copertine, nel modo in cui vengono rappresentati i ragazzi, nei colori utilizzati, per esempio: una preponderanza di rosso-arancione, giallo e azzurro. I giovani protagonisti sono in primo piano, la sigaretta presente in entrambi i disegni, la varietà anagrafica nelle diverse dimensioni delle figure che è però anche una diversità dei singoli, evidenziata dalle diverse colorazioni del meticcio di Bahia e da colori differenti usati in modo non realistico per rappresentare i ragazzi di Pasolini. C'è poi, in entrambe le copertine, uno sfondo che conduce il lettore nelle città in cui tutto avviene: Roma, individuata dalla cupola di San Pietro, un ponte sul fiume che può essere il Tevere, che può, con le sue arcate, ricordare l'arte romana, e Salvador, richiamata dal mare su cui sta passando un'imbarcazione e da un sole, grande e rovente. I tratti somatici dei ragazzi sono in entrambi i casi spigolosi, duri, a eccezione del bambino più piccolo nella copertina italiana, forse proprio la giovane età fa sì che ancora la durezza del carattere non si manifesti nelle caratteristiche del viso. Mi sembra che propongano una lettura che può entrare in dialogo: se trovassi la copertina di *Ragazzi di vita* (ovviamente con uno sfondo diverso) come paratesto della traduzione di *Capitães da Areia* la troverei adeguata.

Questo non significa che trovi altrettanto indicata, in generale, l'assimilazione come proposta, soprattutto quando è spinta troppo oltre, arrivando ad avvicinare personaggi davvero molto distanti tra loro, e non solo geograficamente o cronologicamente, come nel caso della proposta della traduzione del libro di Amado: "*Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*. Una Giovanna D'Arco del *sertão* si aggiunge alla galleria delle donne di Amado, maestre d'amore e di libertà" (*La Stampa*, 14 novembre 1989, p. 4, Società e cultura). Per presentare la protagonista del romanzo, si fa riferimento a una figura sicuramente molto nota al lettore italiano, ma il cui avvicinamento a Tieta non mi sembra così immediato; la parola *sertão* inoltre, che non è conosciuta, annulla quella domesticazione tentata con l'accostamento, peraltro osato e problematico, delle due donne. Nei giornali questo atteggiamento è piuttosto consolidato, come mostrano alcuni articoli rinvenuti nell'Archivio di Stato di Torino, che conserva, nel Fondo Einaudi, un'interessante oltre che ricca rassegna stampa, di cui è opportuno offrire alcuni esempi. L'Amado di *Mar morto* è, in un articolo che parla della pubblicazione della traduzione italiana del romanzo, il 'Verga brasiliano':

[v]iene spontaneo, di qui, anche per il senso di solidarietà e di difesa che unisce questi uomini, il

richiamo del lettore italiano alla realissima storia dei *Malavoglia* del Verga. Beninteso con le debite differenze di ambiente, di costume e di colore, ma anche in questi uomini di Amado v'è un'insurrezione lirica dei primitivi, degli umili. Questo accostamento ideale, d'altronde, testimonia del valore artistico ed estetico di *Mare di morte*⁸⁶⁵.

Nonostante il necessario riferimento alle “debite differenze”, l'ultima frase citata mi sembra particolarmente degna di attenzione: l'accostamento a Verga è garanzia del valore letterario del romanzo di Amado. È vero che lo scrittore brasiliano non è ancora così conosciuto in Italia, ma il giudizio è quanto meno riduttivo, se non addirittura etnocentrico. Questo non avviene in un altro articolo, “Un romanzo di Amado *MARE di morte*” di Puccini, che pur mantenendo il riferimento allo scrittore siciliano, non esprime simili valutazioni: “Amado narra questa vicenda elementare (elementare d'altronde, come la storia della barca dei lupini dei *Malavoglia*), arricchita di episodi laterali e di personaggi-coro, in forma poematica [...]”⁸⁶⁶.

Per Amado scrittore tanti sono i riferimenti proposti cui un lettore italiano può appigliarsi per crearsi aspettative su quello che leggerebbe se scegliesse di ‘incontrare’ un suo romanzo: “talvolta può ricordare Gorki”;

Baldo [...] ragazzo ribelle ad ogni freno, di servo, di vagabondo un po' alla Villon e alla Cecco Angiolieri modernizzato ed ambientato nel mondo negro, nella cui vita non manca la taverna, il gioco, la donna, il delitto, l'arte, ma anche il colpo d'ala che in alcuni momenti solleva e redime quasi⁸⁶⁷.

⁸⁶⁵ *ITALIA AMERICA LATINA*, Napoli, aprile 1959. L'articolo, presentazione di *Mare di morte*, a firma di Angelo Mele, si trova presso l'Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, articoli/recensioni, nella cartella 6, fascicolo 90, Amado Jorge, Jubiabà 1952-1977.

⁸⁶⁶ Si tratta di un articolo tratto da *L'Unità* del 27 febbraio 1959 che non fa parte del *corpus*, in quanto ho potuto avervi accesso non tramite la ricerca nell'archivio *online*, ma nella Fundação Casa de Jorge Amado, dove è conservato. Mi sono accorta che probabilmente non tutte le occorrenze venivano indicate dall'archivio *online* grazie a questo articolo, ma, visto l'arco di tempo estremamente ampio delimitato per il rilevamento dei dati, non era possibile condurre una ricerca su archivio cartaceo per entrambe le testate.

⁸⁶⁷ *L'Unità* di Genova, “*SEGNA LIBRO*”, 30 agosto, s/p, senza firma; *Il Gargano*, Piazza Garibaldi (Foggia), Rodi Garganico, 25 novembre 1952, “*La penna e il*

Gli accostamenti continuano: per *Il cammino della speranza* (Edizioni di cultura sociale, 1954), traduzione di *Seara Vermelha* (1946) si fa riferimento a *Furore* di Steinbeck; a proposito di *Jubiabá* si dice che “qualcuno ha citato il nome di Stevenson, altri di Kipling: per la resa di certe atmosfere sensuali, di certe psicologie primitive”; per *I banditi del porto* (Edizioni di cultura sociale, 1952) infine, si fa un riferimento al cinema neorealista italiano:

nel volto degli *sciuscìa* di Bahia il nostro pubblico potrà riconoscere la stessa precocità d'intelligenza e di cuore, la stessa malizia ingenua e appassionata, la stessa carica di allegria e di mestizia che la miseria ha impresso nel volto di tanti ragazzi abbandonati sulle strade delle città italiane⁸⁶⁸.

Per favorire l'inserimento di questa letteratura altra nel nuovo polisistema linguistico-culturale si fa appello alle associazioni, che, a loro volta, fanno parte di una rete di temi e significati consolidati, basti pensare al riferimento a Verga⁸⁶⁹ e agli *sciuscìa* per Amado negli anni del

torchio”, s/p a firma gi. an (Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, articoli/recensioni, nella cartella 6, fascicolo 90, Amado Jorge, *Jubiabá* 1952-1977).

⁸⁶⁸ *Italia che scrive*, Roma, agosto e settembre 1975, di Paolo Padovani; Il messaggero di Roma, 11 agosto 1952, *Notiziario letterario*, s/p, a firma (e. d.); *Lecture per tutti*, Roma, [?] luglio 1952, “*Parliamo di I banditi del porto*”, s/p e senza firma, visto che si tratta solo della prima pagina, il testo è incompleto. Gli articoli citati in questa e nelle note 865 e 867 spesso non hanno né il numero della pagina né la firma di chi scrive, dal momento che sono ritagli, a volte non completi o un poco rovinati (Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, articoli/recensioni, nella cartella 6, fascicolo 90, Amado Jorge, *Jubiabá* 1952-1977). Un riferimento simile si trova anche nel *Gazzettino* di Venezia del 19 ottobre 1984, in cui, nel ripresentare la traduzione di *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Frutti d'oro* (Bompiani, 1984, la prima edizione è del 1957), Maurizio Fabbri dice: “[c]on realismo vigoroso ed essenziale, che lo avvicina allo stile di taluni narratori nordamericani, Faulkner e Dos Passos in special modo [...]”; articolo conservato presso la Fundação Casa de Jorge Amado a Salvador.

⁸⁶⁹ Richiamato, peraltro, con uno sguardo speculare e contrario, dalle parole usate dallo scrittore Fran Martins per presentare il suo *Poço dos Paus* (1938), parole che rimandano al “Ciclo dei Vinti” di Verga: “[i]n *Poço dos Paus* voglio studiare la vita umile e piena di tragedie di alcuni lavoratori di una grande diga

Neorealismo, momento in cui questi rappresentano un riferimento importante, o a Moravia nel 1963, momento in cui lo scrittore italiano ha da poco vinto il Premio Viareggio con *La noia* (1960) e Vittorio De Sica ha girato *La Ciociara* (1960), tratto da un suo romanzo e con protagonista Sophia Loren, protagonista mancata di più di un adattamento cinematografico da romanzi di Amado⁸⁷⁰. Lo stesso vale per il richiamo a Gramsci per Ramos nell'ambito del progetto "Gramsci in contrappunto"; si tratta di ricorrere a modelli con cui la letteratura altra, periferica, deve o può trovare punti di contatto⁸⁷¹.

del Nordest. Sarebbe stato meglio che questo libro si intitolasse Vinti. Perché, in realtà, nelle pagine che leggerete troverete soltanto personaggi piegati dal peso del destino" (*[e]m Poço dos Paus pretendo estudar a vida humilde e cheia de tragédias de alguns cassacos de uma grande barragem do Nordeste. Melhor seria que este livro tivesse tomado o título de Vencidos. Porque, na realidade, somente personagens vergadas ao peso do destino encontrareis nas páginas que ides ler*"), apud Bueno, L., *Uma história do romance de 30*, op. cit. 2006, p. 76.

⁸⁷⁰ Si veda *La Stampa*, "In un Brasile di sogno Gabriela seduce Mastroianni" (03 febbraio 1983, pagina 17, Spettacolo, cultura e varietà), "Gabriela avrebbe già dovuto arrivare sul grande schermo una quindicina d'anni fa con il volto di Sophia Loren, ma poi il progetto di Carlo Ponti naufragò", e tutta la vicenda del film di Lina Wertmüller *Miracoli e peccati d'allegria di Santa Tieta d'Agreste* che non è mai stato fatto (*La Stampa*, 13/07/1982, pagina 16, Spettacolo, cultura e varietà). Ancora *La Stampa* (26 aprile 1995, p. 19, Società e Cultura, di Pier Luigi Vercesi) riprende l'argomento parlando di un suo grande rammarico: "non aver mai visto Sofia Loren protagonista di un film tratto da un suo romanzo. Doveva essere Gabriella, ma rimase incinta; doveva essere Tieta in una pellicola di Lina Wertmüller, ma il fallimento del Banco Ambrosiano seppellì il progetto". Si veda anche quanto racconta Stegagno Picchio: "[e] mentre uomini di teatro, cinema e televisione italiani, si contendono gli adattamenti dei suoi romanzi, lui stesso istituisce un dialogo sempre più fitto con gli amici italiani. Carlo Ponti acquista, già nel 1957, i diritti di *Mar morto* [...]", AMADO J. *Amado Romanzi*, op. cit., 2002, p. XCII. Si veda anche AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, op. cit., 2011, p. 91.

⁸⁷¹ Punti di contatto individuati, per esempio, da Antônio Torres che, parlando del fatto che non avrebbe mai smesso di leggere Amado, afferma: "[e] questo è stato fondamentale per la mia formazione come scrittore, così come la lettura di Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e altri nordestini, autori la cui etica e estetica mi hanno segnato profondamente. In seguito avrei scoperto la stessa forza dei loro libri in scrittori come John Steinbeck, nei neorealisti italiani (Vittorino [!], Pratolini, Pavese e l'Italo Calvino de 'Il sentiero dei nidi di ragno'), nei portoghesi Alves Redol e José Cardoso Pires" ("*E isso foi*

L'appiglio a qualcosa di già noto, come possono essere i richiami ad altri autori e altre opere anch'esse straniere, ma conosciute, appiglio che elimina il disagio del trovarsi di fronte a qualcosa di totalmente sconosciuto e, in quanto tale, potenzialmente destabilizzante, probabilmente quella "singolare ripugnanza a pensare alla differenza, [...] a dissociare la forma rassicurante dell'identico"⁸⁷² di cui parla Foucault e di cui ho già detto. Facendo ancora riferimento al filosofo francese, si tratta di cercare di "raggruppare gli enunciati, descriverne la concatenazione e spiegare le forme unitarie con cui si presentano: l'identità e la persistenza dei temi" per individuare la loro unità?⁸⁷³ È probabile, ma c'è invece anche chi, come Jacobbi, non 'ha paura' di mostrare tutta l'alterità di cui i romanzi degli autori del *corpus* sono portatori. Le ricerche svolte presso il Fondo Jacobbi⁸⁷⁴ hanno restituito un articolo di giornale, purtroppo senza data e senza testata, relativo all'uscita di *Terra bruciata*, che lascia pensare a una possibile datazione dell'articolo stesso nel 1961, anno della prima edizione della traduzione in italiano di *Vidas secas*, con questo titolo. Jacobbi presenta la traduzione raccomandandola a qualunque lettore italiano "dal critico attento alle novità al più semplice amatore di romanzi [sic]" e dice che si tratta di uno dei quattro libri principali "del grande romanziere brasiliano Graciliano Ramos". Interessante l'invito alla lettura rivolto all'intero pubblico italiano, che chiarisce, da subito, che non si tratta di un romanzo per 'specialisti', ma di un'opera potenzialmente fruibile da lettori con diversi gusti e interessi letterari. L'articolo, intitolato "LETTERATURA BRASILIANA *Terra bruciata*" procede offrendo, in poche righe, un preciso quadro in cui il romanzo deve essere inserito:

fundamental para a minha formação de escritor, tanto quanto a leitura de Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e demais nordestinos, autores cuja ética e estética me marcaram profundamente. Mais tarde eu haveria de descobrir a mesma força dos livros deles em escritores como John Steinbeck, nos neo-realistas italianos (Vittorino [!], Pratolini, Pavese e o Italo Calvino de 'O Atalho do Ninho de Aranha'), nos portugueses Alves Redol e José Cardoso Pires"). TORRES A., "Um exemplo a seguir", in *Letterature d'America. Rivista trimestrale. Brasiliana*, op. cit., 1990, p. 142.

⁸⁷² FOUCAULT, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, op. cit., 2013, p. 18.

⁸⁷³ *Ibidem*, p. 49.

⁸⁷⁴ ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, R. J. 7.1.27. Ritagli senza data e testata.

[f]ra tutte le voci che il Sudamerica ci ha fatto udire in questo secolo, come espressione della sua ritrovata schiettezza e indipendenza culturale, è questa forse la più alta. L'asciuttezza, la precisione, l'attaccamento disperato e severo all'umano, fanno di Graciliano Ramos uno dei rarissimi esempi di 'grande realismo' nella letteratura contemporanea. Egli è stato classificato dagli storici come uno dei quattro rappresentanti del romanzo 'nordestino' (documento e canto, allo stesso tempo, d'una delle più spaventose zone geografiche e sociali del pianeta), accanto a Jorge Amado, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz⁸⁷⁵.

Jacobbi presenta, in poche righe, l'opera di Ramos, contestualizzandolo dal punto di vista ambientale e sociale, fornendo indicazioni sul tipo di romanzo che il lettore si troverà davanti, grazie anche al riferimento all'asciuttezza, cifra essenziale della scrittura dell'autore nordestino. Per farlo non ha bisogno di fare riferimento a modelli conosciuti, vicini; si tratta di un invito alla lettura che fornisce coordinate precise, come il riferimento al "grande realismo" e al fatto che si tratta di un romanzo nordestino. L'articolo procede con una considerazione sul traduttore, sulla sua importanza come mediatore culturale e sulla Prefazione di autoria dello stesso Bizzarri, cui attribuisce lo *status* di "saggio":

Edoardo Bizzarri, che da molti anni vive a San Paolo, alimentando con intelligenza e tenacia gli scambi culturali fra i due paesi, ha non solo tradotto con alta competenza linguistica il breve romanzo, o 'suite' di episodi articolati [sic] intorno a un gruppo di personaggi; ma lo ha fatto precedere da un saggio assai preciso sulla poetica e sulla evoluzione dello scrittore di Alagoas⁸⁷⁶.

Del traduttore viene messa in evidenza la competenza linguistica, evidentemente, ma anche quella culturale, quella sensibilità che, Jacobbi lo sa bene, è caratteristica di chi ha potuto vivere in prima persona il

⁸⁷⁵ ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, R. J. 7.1.27. Ritagli senza data e testata.

⁸⁷⁶ ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, R. J. 7.1.27. Ritagli senza data e testata.

contatto con una cultura altra. Interessante anche l'accento posto sul paratesto, la prefazione di Bizzarri, che sicuramente svolge un ruolo determinante e preparatorio, principalmente dal punto di vista culturale, per poter poi porre il lettore, si potrebbe dire, *in medias res*, nel bel mezzo del *sertão*, con il capitolo *Mudança*. L'articolo testimonia un'attenzione e una sensibilità che sono proprie di chi sa perfettamente che il mondo raccontato nel libro è lontanissimo, in tutti i sensi, dal lettore, che, se 'introdotto' in qualche modo in questa realtà, vi entrerà, magari, con minore sospetto e minori difficoltà. L'idea di trovare una prefazione esaustiva, quale quella di Bizzarri, effettivamente è, può, forse, essere rassicurante, ma si tratta di un modo diverso di 'rassicurare' il lettore, che non dipende da richiami ad autori e/o letterature note ritenute possibili chiavi di volta e/o di lettura per la proposta brasiliana. Jacobbi entra nel merito delle vicende narrate e lo fa ancora una volta in modo puntuale:

Terra bruciata è la presentazione, oggettiva e insieme dolente, di una famiglia di bovari, sperduta nell'immensità del "sertao" [sic], cioè della più desolata regione brasiliana. Le piccole speranze e le continue delusioni di questi personaggi quasi muti, quasi al di sotto della condizione umana, ne fanno invece riemergere la precisa umanità, e uniscono alla forza della denuncia sociale una cadenza d'inconfondibile poesia. Man mano che la situazione precipita verso la fine – il sopraggiungere della siccità, l'emigrazione verso il Sud – questa poesia assume, misteriosamente, senza nessun trucco esterno, per naturale forza di cose, il passo e l'altezza dell'epos⁸⁷⁷.

Non ci si può aspettare nulla di diverso da quello che *Vidas secas* è di fatto, l'immagine delineata colloca il lettore nella giusta dimensione geografica, umana, sociale e culturale, le caratteristiche regionaliste emergono prepotentemente e la traduzione viene presentata non rinunciando a nessuno degli elementi che le sono connaturati: il Nordest, la *seca*, il *sertão*. Non c'è spazio per aspettative legate a immagini di una letteratura da samba e carnevale. Nel caso di Ramos, quindi, la presenza nei giornali è decisamente scarsa, ma di qualità, se la proposta non risulta così efficace come potrebbe e dovrebbe il problema è quello che,

⁸⁷⁷ ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, R. J. 7.1.27. Ritagli senza data e testata.

probabilmente, Jacobbi ha ben presente quando raccomanda la lettura anche ai ‘non addetti ai lavori’: quel ‘pubblico di nicchia’ di cui dicevo a proposito della riscrittura cinematografica del romanzo di Ramos.

Una situazione simile si verifica per José Lins do Rego; la ricerca di articoli sull’autore e la sua opera ha prodotto soltanto due risultati sia per *L’Unità* che per *La Stampa*. Si tratta di un numero estremamente basso, elemento, questo, degno di nota, se si considera una quasi assenza degna della medesima attenzione che normalmente si dedica alla presenza. Non è facile comprendere un’attenzione così ridotta su traduzioni che recano la firma di due rappresentanti assai significativi nel mondo dei lusitanisti italiani: Stegagno Picchio che ha tradotto *Fogo morto* (1943), *Fuoco spento* (1956) e curato la prefazione di *Il treno di Recife* (1974), che Tabucchi ha tradotto. La traduzione *Fuoco spento* è pubblicata in un momento di cui escono altre traduzioni degli autori del *corpus*, di cui ho già ampiamente parlato. Il periodo in cui fa la sua comparsa nelle librerie *Il treno di Recife* (1974) può essere interessante, in quanto si tratta degli anni Settanta, momento in cui non vengono pubblicate opere di Ramos e, per quanto riguarda Amado, sono pubblicate le opere appartenenti alla cosiddetta seconda fase: *Teresa Batista stanca di guerra* (1975), *Dona Flor e i suoi due mariti* (1977), *La bottega dei miracoli* (1978), *Vita e miracoli di Tieta d’Agreste* (1979). L’Istituto Latino Americano di Roma consegna ad Amado il premio IILA per il romanzo *Teresa Batista stanca di guerra* (*L’Unità*, 29/10/1976, p. 3, commenti e attualità). La stessa notizia viene data, fra altre testate⁸⁷⁸, da *Paese Sera* (01 aprile 1976 ma anche 01 ottobre 1976, 12 ottobre 1976), con il titolo “Ad Amado il premio IILA”, che aggiunge un’informazione importante circa la giuria:

[I]a giuria del Premio IILA, composta da Angela Bianchini, Giovanni Macchia, Dario Puccini, Angelo Maria Ripellino, Carmelo Samonà, Leonardo Sciascia e Luciana Stegagno Picchio ha esaminato oltre 30 opere di autore latino americano edite in Italia nel biennio 1973-1975 e, dopo aver indicato come finalisti otto scrittori (J. Lins do Rego [...]).

⁸⁷⁸ La notizia ha avuto un’eco significativa sui giornali, come dimostrano i ritagli (s/p e spesso senza firma) di articoli conservati nel Fondo Einaudi presso L’Archivio di Stato di Torino. I riferimenti sono riportati nell’Appendice 2.

Si tratta di una giuria interessante per la mia riflessione, visto il ruolo avuto da Puccini e Stegagno Picchio, ma anche da Angela Bianchini, che scrive molto di Brasile nelle pagine de *La Stampa*, nella proposta fatta in Italia della letteratura di cui mi occupo. La decisione ricade, all'unanimità, su Jorge Amado, ma quello che interessa è che ci sia Lins do Rego tra i finalisti, ovviamente con *Il treno di Recife* (1974), visto che il tutto avviene nel 1976.

Adottando uno sguardo foucaultiano, sembra di intravedere una rete di relazioni che devono essere analizzate nel loro emergere, in un determinato contesto, in una determinata forma, in un determinato supporto piuttosto che in altri, per cercare di capirne a pieno l'importanza. Lins do Rego arriva a sfiorare la vittoria di un premio importante, un 'supporto' e paratesto significativo, dal punto di vista letterario oltre che culturale, ma, l'altro supporto, il libro tradotto, è totalmente assente nelle pagine de *L'Unità* e, ne *La Stampa*, la presenza è scarsa (ne parla un articolo di Bianchini, "*Su quel treno del Nordeste*"), tanto da poter parlare di 'engenho mancante' nei quotidiani del corpus⁸⁷⁹. La storia di Carlos e di Ricardo, benché apprezzata nell'ambito culturale che ruota attorno al premio letterario IILA, evidentemente non si inserisce in modo adeguato nel clima e nell'atmosfera che si propone del Brasile in quel momento, come ho già ipotizzato nel paragrafo precedente parlando del cinema. Si tratta certamente di un Brasile diverso, attento alla realtà e alle sue problematiche ambientali⁸⁸⁰, sociali e religiose, ma anche legato all'esuberanza di colori, odori, sapori, figure femminili, sensualità nel caso di Amado, mentre nel caso di Lins do Rego si raffigura una società in declino, quasi la fine di un mondo. *L'Unità* si interessa forse, in questo momento, di più alle edizioni che maggiormente sono destinate a

⁸⁷⁹ Prendo in prestito l'espressione da Lefevere, che la utilizza a proposito della *qasida* islamica. LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 75.

⁸⁸⁰ Anche se in anni successivi, l'idea che porta alla stesura di *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* nasce proprio da un'emergenza ambientale: la Brastânio, industria brasiliana produttrice di titanio vuole costruire una sede nella bellissima spiaggia di Mangue Seco, rischiando di compromettere seriamente l'ambiente. A tale argomento si fa riferimento in un articolo su *L'Unità* datato 18 novembre 1988, di cui dirò in seguito. Si veda anche Stegagno Picchio, che dice che il romanzo: "*si ispirava anche al processo italiano per il disastro di Seveso. La frase del giudice Luigi Viglietta che condannava la Montedison per 'aver trasformato il mare in un mondesaio' era riportata addirittura in epigrafe*", in AMADO J. *Amado Romanzi*, op. cit., 2002, p. LXXIII, corsivo nel testo.

incontrare il gusto del pubblico e meno a quelle che riprendono tematiche difficili come quelle narrate “nell’inferno del Nordeste”, come recita il commento sulla copertina de *Il treno di Recife*. Eppure, dal punto di vista dell’approccio del giornale alle tematiche sociali e politiche legate al Sudamerica in generale, rimane difficile capire questo silenzio e, inoltre, il valore letterario del libro è riconosciuto, se lo scrittore è tra i finalisti per il premio IILA, scelto da una giuria nella quale sono presenti figure importanti per quanto concerne la divulgazione della letteratura brasiliana in Italia. In realtà, *L’Unità* potrebbe anche non aver nutrito interesse per l’opera di uno scrittore proveniente da due famiglie di latifondisti, che ha lavorato come banchiere e che, in generale, è “rimasto sempre ‘al di qua’ della barricata”⁸⁸¹. Forse, per il caso de *L’Unità* si può fare riferimento a José Maurício Gomes De Almeida che, confrontando i personaggi e le storie di *Jubiabá* e *O Moleque Ricardo*, afferma:

[è] come se lo stesso José Lins do Rego (sulla base, evidentemente, di presupposti culturali di altro tipo) condividesse la visione caratterizzata da pregiudizi dei suoi personaggi nei confronti del *catimbozeiro*. Forse a José Lins do Rego, tipico intellettuale della classe media, discendente di padroni di zuccherifici, mancava l’esperienza di vita di Jorge Amado, che ha passato l’adolescenza immerso nel brodo culturale afro-brasiliano, così vivo negli ambienti popolari di Salvador e del Revôncavo [sic] Baiano⁸⁸².

⁸⁸¹ STEGAGNO PICCHIO, L. *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 484. Si veda anche quello che scrive Ricciardi di Lins do Rego: “[n]ipote di un grande *coronel*, assiste impotente e con rammarico, forse, alla fine dell’avventura. Contempla, da lontano, un mondo che scompare, come Carlos de Melo assiste, impotente, all’incendio, che devasta ‘o partido da Paciência’, e alla decadenza del Santa Rosa”. RICCIARDI, G., “Regionalismo e ideologia”, in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di) *letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*, op. cit., 1978, p. 207.

⁸⁸² “É como si o próprio José Lins do Rego (a partir, evidentemente, de pressupostos culturais de outra ordem) partilhasse a visão preconceituosa de seus personagens para com o *catimbozeiro*. Talvez faltasse a José Lins do Rego, típico intelectual de classe média, descendente de senhores de engenho, a vivência de Jorge Amado, que passou a adolescência mergulhado no caldo cultural afro-brasileiro, tão vivo nos meios populares de Salvador e do Revôncavo [!] Baiano”. GOMES DE ALMEIDA J. M. “Jubiabá, encruzilhada

Si può pensare che l'ambiente che fa da sfondo ai romanzi di Lins do Rego, il mondo dell'*engenho*, dei grandi latifondi dove sorgono appunto gli zuccherifici, centro nevralgico attorno al quale si muove l'intera economia di una parte del Brasile e gravita la vita di una società in pieno declino, quella dei *coroneis*, dei braccianti in condizione di schiavitù e della insuperabile barriera sociale che li separa, non sia adatto a inserirsi in un contesto in cui si sta già creando un'immagine decisamente diversa della letteratura brasiliana. Gli stessi argomenti possono, però, essere usati in senso contrario, vale a dire che, se pensiamo agli anni Cinquanta, quindi ai primi arrivi in Italia della letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta, la traduzione di un romanzo come *Fogo morto* (1943)⁸⁸³, che racconta la fine del mondo dell'*engenho* e di tutte le sue ingiustizie sociali, poteva sicuramente risultare interessante per *L'Unità*, che non cita invece affatto la traduzione di Stegagno Picchio *Fuoco spento* (1956). La traduzione del titolo merita una riflessione. Il titolo italiano è descrittivo e non contiene la metafora presente invece in quello brasiliano. L'aggettivo "spento" usato in italiano è sicuramente adeguato al sostantivo cui si riferisce, ma proprio per questo perde la carica semantica evocata dall'accostamento invece inconsueto, contenuto nel titolo portoghese: "fuoco morto". L'aggettivo "morto" è normalmente riferito a esseri animati nel momento in cui termina la loro esistenza, non a oggetti quali il fuoco, che, evidentemente, è il fuoco dell'*usina*, ovvero dell'*engenho*, quello che permette la lavorazione della canna da zucchero. L'uso dell'aggettivo portoghese richiama in maniera molto efficace la fine di un'epoca, di una realtà, di una società, che non tornerà, che ha terminato il suo ciclo vitale, non si tratta di una fase, come potrebbe lasciar pensare invece l'aggettivo italiano: questo fuoco non potrà essere riattizzato, non si potrà accenderlo nuovamente.

La Stampa non osserva, invece, questo silenzio sulla traduzione delle opere e, sebbene soltanto in due casi, presenta José Lins do Rego al pubblico italiano: in un articolo dedicato in realtà all'uscita di una nuova edizione della traduzione *Gabriella garofano e cannella*⁸⁸⁴, di cui ho già detto, nel quale egli, Graciliano Ramos e lo stesso Amado, vengono

de muitos caminhos", in *Letterature d'America. Rivista trimestrale. Brasiliana*, op. cit., 1990, p. 101.

⁸⁸³ *Fogo morto* fa parte del *corpus*, pur essendo più tardo rispetto agli altri romanzi, per la tematica trattata.

⁸⁸⁴ *La Stampa*, del 26 ottobre 1979 - numero 244, pagina 11, articolo intitolato "Una Venere mulatta tra uomini sordidi".

riconosciuti come gli scrittori più importanti del Nordest brasiliano, e in un altro dedicato invece interamente a un'opera di Lins do Rego uscita in traduzione italiana. L'articolo si intitola "*Su quel treno del Nordeste*"⁸⁸⁵ e l'autrice, Angela Bianchini, presenta la traduzione italiana *Il treno di Recife* facendo subito riferimento alla "gradevole, ma densa e personale prefazione della Stegagno Picchio" e al fatto che i due romanzi tradotti e raccolti in un unico volume siano la prima e quarta tappa del "ciclo della canna da zucchero", citando dalla suddetta prefazione, cui, nell'articolo, attinge a piene mani. La cosa che colpisce maggiormente, in questo articolo, è quella che si potrebbe definire 'assenza' del traduttore, citato solo e inevitabilmente all'inizio, quando vengono fornite le informazioni bibliografiche e relative al prezzo del libro; Tabucchi non compare più, 'scompare' per lasciare il posto all'autrice della prefazione, Luciana Stegagno Picchio.

[...] *Menino de Engenho* (*Figlio della piantagione*) e *O Moleque Ricardo* (*Il 'moleque' Ricardo*) dello scrittore brasiliano José Lins do Rego: un excursus così brillante attraverso alcuni temi fondamentali del Nordeste, del modernismo, un ritratto così vario delle figure delle piantagioni nei loro ruoli che si desidererebbe, davvero, seguirne semplicemente i passi. Cercheremo invece di riassumere le idee fondamentali per presentare al lettore italiano un libro eccezionalmente piacevole. Si tratta, dunque, di un'opera composita e ricreata dalla Stegagno Picchio, unendo, questo il pubblico lo avrà senz'altro capito, le due sezioni forse non più valide ma più coesive di un ciclo che ha per sfondo il Nordeste brasiliano. Qui, proprio in un *engenho*, cioè in un complesso che comprende e la piantagione e lo zuccherificio, era nato nel 1901, Lins do Rego (e morì nel 1957) e di questo sfondo, completato dalle immagini cittadine di Recife, fece il tema dominante dei suoi romanzi. Uno scrittore nordestino, invero, ma non del 'Nordeste secco del *sertão*', bensì di quell'altro Nordeste descritto e studiato dal sociologo Gilberto Freyre nella

⁸⁸⁵ *La Stampa*, del 19 luglio 1974, pagina 8, Cronache dei libri, articolo di Angela Bianchini.

tematica della canna da zucchero, quale forza dominante di tutta la vita e la cultura regionale⁸⁸⁶.

Ma la frase più significativa è forse questa: “un’opera composta e ricreata dalla Stegagno Picchio”, in quanto dimostra la grande importanza che hanno i paratesti, in questo caso la prefazione, che è la chiave di lettura del libro. Non può trattarsi di una questione di ‘autorità’, dal momento che stiamo parlando di due delle figure più riconosciute nel mondo della lusitanistica in Italia; forse Tabucchi è maggiormente associato al Portogallo e Stegagno Picchio al Brasile? Di fatto si tratta di una prefazione realmente densa, ricca di informazioni che rappresentano quasi una ‘guida alla lettura’, solo che, nell’articolo di Bianchini, sembra essere questo l’unico elemento importante, l’intera traduzione diventa una riscrittura di Stegagno Picchio, Tabucchi non ne è riconosciuto come uno degli autori. Questa affermazione trova conferma grazie a un altro esempio: *La Stampa* (09 maggio 1963, p. 3) presenta *I vecchi marinai* (1963, Nuova Accademia), traduzione di *Os velhos marinheiros* (1963) di Amado, con un breve commento, riferimento al fatto che sia stato tradotto in 16 lingue, ma soprattutto si specifica che la presentazione è di Ruggero Jacobbi e non è neanche citato il traduttore, Mario Sciara. Due considerazioni: si sancisce la grande importanza della presentazione come paratesto, Jacobbi è riconosciuto nel suo ruolo di mediatore culturale tra i due paesi, perfino più dello stesso traduttore (forse visto soltanto come un ‘tecnico’?). Questi paratesti mettono in risalto i mediatori culturali, coloro che, di fatto, diventano interpreti del dialogo culturale che si instaura tra il Brasile e l’Italia, non tanto i traduttori. Nello specifico, per quanto concerne Tabucchi, vale la pena ricordare che, quando viene pubblicata la traduzione *Il Treno di Recife* (1974), non è ancora conosciuto come scrittore; *Piazza d’Italia*, il suo primo libro pubblicato è infatti edito solo nel 1978, da Bompiani. Tabucchi ha fatto la prima esperienza di docenza di Lingua e Letteratura Portoghese all’Università di Bologna (1972-73), ma soltanto nel 1978 viene chiamato a insegnare all’Università di Genova, dove resterà fino al 1990 per trasferirsi poi presso l’Università di Siena dal 1990 al 2005. Luciana Stegagno Picchio

⁸⁸⁶ *La Stampa*, del 19 luglio 1974, pagina 8, Cronache dei libri, “*Su quel treno del Nordeste*”, articolo di Angela Bianchini. Vale la pena ricordare che Gilberto Freyre è tradotto in Italia già nel 1965, edito da Einaudi: *Padroni e schiavi. La formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*, (traduzione di Casa-grande & senzala, 1933). L’anno successivo ancora Einaudi pubblica *Casa e catapecchie (Sobrados e mocambos, 1946)* e, nel 1970, Rizzoli esce con *Nordeste. L’uomo e gli elementi (Nordeste, 1937)*.

lo ha seguito nella tesi sul Surrealismo in Portogallo (1969)⁸⁸⁷, quindi il dialogo instaurato nel libro-archivio tradotto *Il Treno di Recife* (1974) è la continuazione di uno scambio iniziato molti anni prima, ma sono lei e Jacobbi a legittimare, in qualche modo, sia l'opera che l'autore, che il traduttore di cui parlano. Raramente si trovano riferimenti significativi ai traduttori nei paratesti analizzati, a volte i due ruoli di mediatore culturale e traduttore coincidono, come nel caso di Puccini, Stegagno Picchio e Bizzarri, ed è difficile stabilire quale delle due 'funzioni' prevalga. Forse un'eccezione può essere rappresentata da Bizzarri, probabilmente riconosciuto da subito come traduttore 'consacrato', come dimostra il fatto che la sua traduzione di Guimarães Rosa, *Grande sertão*, 1970 (1963) sia rimasta l'unica e venga pubblicata ancora oggi.

Tornando all'articolo di Bianchini, a sua volta paratesto degno di attenzione, si può trovare un atteggiamento già noto, dato dall'esigenza di percorrere il cammino delle somiglianze. L'opera di Lins do Rego viene così paragonata dapprima a Proust⁸⁸⁸, poi al "Sud statunitense pre bellum, cioè ante Guerra Civile". L'assimilazione cercata è però subito riconosciuta come impossibile: nel primo caso si dice che "[i]n realtà, nulla è più diverso dalle meditazioni intellettualistiche non soltanto di Proust ma di qualsiasi autore francese o anche europeo"⁸⁸⁹. Nel secondo caso si spiega:

[m]a se i 'colonnelli' nordestini possono ricordarci la prepotenza di certi personaggi faulkneriani, le culture, anche materiali, rendono il tutto diverso: il cotone non è la canna da zucchero che, con il suo odore, il suo ciclo, la sua produzione così vicina alla vita dei signori, ne informa le abitudini. E questi negri, questi ragazzi di fattoria, i *moleque* hanno, pur nella tragica condizione, un che di più spensierato: insomma la mania di paragonare diverse origini etniche, oggi imperversante, non

⁸⁸⁷ Tutte le informazioni sulla biografia di Tabucchi sono disponibili nel sito ufficiale a lui dedicato: antoniotabucchi.it/biografia/cronologia-della-vita.html. accesso effettuato il 17 gennaio 2019.

⁸⁸⁸ Di fatto l'accostamento sarebbe stato fatto, come spiega Stegagno Picchio nella prefazione a p. 13, da Paulo Prado, come ho già detto.

⁸⁸⁹ *La Stampa*, del 19 luglio 1974, pagina 8, Cronache dei libri, "Su quel treno del Nordeste", articolo di Angela Bianchini.

deve precludere un godimento originale e genuino⁸⁹⁰.

L'atteggiamento di Bianchini va quindi, apparentemente, alla ricerca di equivalenze, ma in realtà vuole produrre un estraniamento che serve per dichiarare la diversità di questa letteratura, contro la "mania di paragonare diverse origini etniche, oggi imperversante" che vuole trovare etichette facilmente riconoscibili. Dopo aver offerto una spiegazione del perché venga scelto il treno nella traduzione italiana⁸⁹¹, la frase conclusiva non lascia quindi dubbi:

[u]n racconto è l'altra faccia dell'altro e Recife, con il suo carnevale, con la sua seduzione subdola, espressa da quel passaggio, sempre nuovo, sempre seducente del treno, è ovunque presente. Alla fine del libro, per quanto nella seconda parte ciò risulti meno evidente, il lettore si ritrova negli occhi, nei sensi, gli odori, i colori, le grida, le parole di questo vasto Paese⁸⁹².

C'è il carnevale, ma quello "che trascina per tre giorni un'intera città in un'orgia degradante e catartica, quasi mistica"⁸⁹³ sensi, odori e colori sono ben precisi, quelli dell'*engenho*, dolciastri e appiccicosi, della canna da zucchero. L'articolo presenta una letteratura che ha tratti

⁸⁹⁰ *La Stampa*, del 19 luglio 1974, pagina 8, Cronache dei libri, "Su quel treno del Nordeste", articolo di Angela Bianchini.

⁸⁹¹ Bianchini fornisce una spiegazione del significato del treno come il mezzo di trasporto che "porta in collegio il precocemente corrotto *menino de engenho* riconduce a casa il *moleque* che ha fatto l'esperienza di città. In realtà, ciò non accade: il *moleque* non torna, finisce invece in prigione per scioperi falliti, per lotte di classe tristemente perdute". Questa visione riguarda la fase finale della storia, mentre Stegagno Picchio, nella citata prefazione, focalizza l'attenzione sul momento iniziale, considerando il treno come il mezzo che conduce, in primo luogo, Carlos bambino nella piantagione e Ricardo in città, a rincorrere le sue "speranze di operaio e di uomo libero", vale a dire entrambi verso un ambiente che non appartiene loro. Li porta verso due educazioni, "[d]ue parabole inverse", Stegagno Picchio insiste molto sul dualismo che pone i due ragazzi in una sorta di posizione speculare e opposta. LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p.9.

⁸⁹² *La Stampa*, del 19 luglio 1974, pagina 8, Cronache dei libri, "Su quel treno del Nordeste".

⁸⁹³ LINS DO REGO, *Il treno di Recife*, op. cit, 1974, p.19.

decisamente regionalisti, con riferimenti precisi al Nordest della canna da zucchero e l'immagine che ne risulta è sensoriale, riprende il richiamo ai colori e agli odori così caratteristici di questi ambienti, sottolineati anche da Stegagno Picchio nella prefazione e di cui ho già detto. Importante ricordare che Angela Bianchini ha fatto parte della giuria del Premio IILA consegnato ad Amado, ma per il quale Lins do Rego risultava tra i finalisti; quello qui analizzato è un articolo precedente al premio (consegnato, come si è già visto, nel 1976), che assume importanza ancora maggiore come paratesto della traduzione che sicuramente ha concorso al premio stesso.

Sempre per quanto riguarda José Lins do Rego e *Il treno di Recife*, il Fondo Jacobbi ha restituito un articolo di sua autoria, “*Storie di schiavi e di padroni*”⁸⁹⁴, che introduce gradualmente il lettore italiano alla traduzione, contestualizzandola e collocandola brevemente, ma in modo estremamente efficace, all'interno del panorama letterario brasiliano cui l'opera appartiene. L'articolo comincia parlando del rapporto della letteratura del Nordest con il Modernismo, continua con un accenno specifico alla lingua usata dagli scrittori nordestini, che individua come gruppo, all'interno del quale evidenzia però le caratteristiche distintive di ognuno⁸⁹⁵ per arrivare all'opera che sta uscendo in traduzione italiana. Si sofferma sul traduttore:

[...] Antonio Tabucchi, traduttore esatto e spesso sottile, non privo di una sua coordinata lirica che ben si adatta alle cadenze della prosa di Lins do Rego, ha riunito due fra i primi romanzi del ciclo iniziale della sua opera, quel «ciclo della canna da zucchero» che comprende cinque testi fondamentali composti nel decennio 1930-1940⁸⁹⁶.

È presente anche il riferimento al ‘ciclo’, corretto, dal momento che sono in effetti cinque le opere normalmente riconosciute come costitutive del “ciclo della canna da zucchero”. Dopo aver accennato brevemente a uno dei cinque romanzi, “*Bangué* [sic]”, Jacobbi arriva a

⁸⁹⁴ “*Storie di schiavi e di padroni*”, *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV). L'articolo presenta un errore, riporta il titolo della traduzione sbagliato: “*Il treno per [di] Recife*”.

⁸⁹⁵ Ho già citato precedentemente i brani del presente articolo, cui faccio ora riferimento.

⁸⁹⁶ Articolo “*Storie di schiavi e di padroni*”, *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV).

parlare delle due opere tradotte contenute nella pubblicazione che sta uscendo e che, secondo il suo parere, “appartengono al meglio del narratore pernambucano. Sono essi *Menino de engenho* (Il figlio della piantagione) e *Moleque Ricardo* (‘moleque’ è termine, per indicare un ragazzo, affine ai nostri ‘caruso’ e ‘scugnizzo’ meridionali, o ‘monello’)”⁸⁹⁷. Prima di vedere, nello specifico, come l’autore dell’articolo presenti la traduzione, è importante soffermarsi su un particolare che mi sembra sintomo della profonda sensibilità di un grande traduttore e mediatore culturale quale Jacobbi è⁸⁹⁸: il riferimento al significato di *moleque*. Mentre *Il figlio della piantagione* risulta immediatamente comprensibile, *moleque*, che compare nel titolo, lasciato in portoghese e accompagnato da un nome proprio di persona, risulta oscuro per il lettore italiano che non conosca il portoghese. Questo potrebbe far perdere interesse e comunque non contribuisce a portare avanti quello che Jacobbi sta facendo nell’articolo, vale a dire fare in modo che il lettore possa posizionarsi, ricevere un’immagine della letteratura brasiliana che gli possa fornire coordinate precise. Si tratta di una letteratura regionalista (anzi, nell’articolo parla di “realismo regionale”), legata a un ambiente geografico e culturale specifico del Nordest del Brasile, quello che gira attorno alla lavorazione della canna da zucchero, che riguarda due ragazzi. Il riferimento a ‘caruso’ e ‘scugnizzo’ è doppiamente interessante: perché veicola un elemento culturale importante e perché permette di comprendere che ci si trova anche di fronte a un tipo di linguaggio popolare. Uno dei due termini si trova, nello stesso anno, anche ne *La Stampa*, in cui i protagonisti dei romanzi di Amado sono definiti: “tutti scugnizzi di Bahia o mulatte appassionate”⁸⁹⁹. Jacobbi procede poi con la presentazione dei romanzi:

[v]i si può seguire la lenta e difficile formazione umana di creature fortemente collegate alla natura ma capaci di prendere atto, attraverso singolari

⁸⁹⁷ Articolo “*Storie di schiavi e di padroni*”, *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV).

⁸⁹⁸ Probabilmente la stessa che fa sì che Calvino ringrazi Jacobbi per averlo capito veramente in una sua recensione. La lettera in cui Calvino lo ringrazia è conservata in ACGV, Firenze, Fondo Ruggero Jacobbi, Italo Calvino, RJ 1.83.2, lettera del 12/6/63. Si veda anche BARTOLINI, F. (a cura di), *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, op. cit., p. 62.

⁸⁹⁹ *La Stampa*, 17 gennaio 1963, p. 7, “*Anche il Brasile ha il problema dei negri ma quello che più conta è la posizione sociale*”, di Alessandro Porro.

esperienze, delle disparità sociali, dei mali e delle ingiustizie del mondo. [...]. La scrittura di Lins do Rego segna in modo veloce sentimenti ed eventi, senza indulgere a sbavature ornamentali e ricavando la propria indubbia poesia dall'urto elementare dei personaggi e dal giro faticoso delle stagioni⁹⁰⁰.

Jacobbi riesce a rendere in modo molto efficace l'ambiente naturale, sociale, culturale in cui tutto ha luogo, in cui i personaggi dei romanzi si muovono e vivono le loro esperienze. Si sofferma anche sulla nostalgia per l'infanzia e lo slancio verso il futuro cui si accenna nel catenaccio. Fa poi riferimento, come aveva fatto anche nell'articolo su *Terra bruciata*, alla prefazione, in questo caso di Stegagno Picchio, che gli permette di entrare in merito a una questione importante:

Luciana Stegagno Picchio ha dettato per questo *Treno* una prefazione di limpida intelligenza storica e di grande garbo stilistico, dalla quale il lettore italiano apprenderà a distinguere – nell'attuale *boom* della letteratura sudamericana – ciò che caratterizza la narrativa del Brasile, la sua voce unica, la sua musica non assimilabile ad altri universi culturali, perché sempre riferibile al reale, a un disperato mondo di antichi schiavi impegnati nelle contraddizioni della libertà e nelle sue difficili vittorie⁹⁰¹.

La questione è proprio quella relativa alla tendenza a inserire la letteratura brasiliana nel contenitore indifferenziato che si chiama 'Letteratura sudamericana' o 'Letteratura latino-americana', eliminando le specificità delle diverse letterature che vi vengono raggruppate. Jacobbi mette in guardia il lettore in modo esplicito contro l'errore di generalizzazione, rivendicando l'unicità della voce brasiliana, come già aveva fatto nel suo testo *Teatro in Brasile*⁹⁰².

Il timore di Jacobbi è del tutto fondato. Dalla lettura degli articoli de *L'Unità* e *La Stampa* emerge un elemento importante: sembra esistere

⁹⁰⁰ Articolo "Storie di schiavi e di padroni", *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV).

⁹⁰¹ "Storie di schiavi e di padroni", *Paese Sera*, 26 luglio 1974, p. 7, Supplemento Libri, di Ruggero Jacobbi (ACGV).

⁹⁰² JACOBBI, R. *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004.

una sorta di contenitore chiamato America Latina nel quale viene fatto rientrare tutto quello che riguarda il Centro- e Sudamerica, cosa legittima, ma il problema nasce nel momento in cui vengono cancellate le differenze culturali che, di fatto, distinguono i singoli paesi che, geograficamente, compongono l'America Latina. Mi riferisco a qualcosa di simile a quello che si è visto a proposito di Carmencita in televisione, un insieme confuso di rimandi iconografici e linguistici al Messico e al Brasile (ma con un po' di italiano), come se i tratti culturali dei due paesi fossero intercambiabili. Si ritrova, nei due giornali, questa confusione o, per meglio dire, assenza di differenziazione. Un primo esempio riguarda l'evento organizzato da Amico, "*Bahia de todos os samba*", che ha luogo a Roma e di cui ho già parlato, che si propone, evidentemente e già nel titolo, di portare il Brasile, più precisamente Bahia, a Roma per una settimana. Nell'ambito nella manifestazione sono previste diverse iniziative, che vengono presentate dai giornali, così, alla pagina 14 de *L'Unità* del 16 luglio 1983 (ma ne dà notizia anche *La Stampa*), si legge:

tre grandi esposizioni dedicate al paese della Batida. Una sull'arte Maya delle popolazioni indigene del '500, una sul barocco brasiliano, che sarà impostata come un vero e proprio confronto con quello romano, ed una terza dedicata al modernismo brasiliano con un'attenzione particolare alle soluzioni architettoniche di Brasilia⁹⁰³.

La prima esposizione è un errore madornale, da assimilare, probabilmente, alle generalizzazioni, trovate in diversi contributi nei due giornali esaminati, che raccolgono in un unico sistema la letteratura latino-americana. L'arte Maya con il Brasile non c'entra, Jacobbi, nel suo *Teatro in Brasile*, già nel 1961 ha un'urgente preoccupazione di differenziare il Brasile dal resto del Sudamerica, ricordando che si parla portoghese, che ci sono stati gli olandesi⁹⁰⁴, che c'è stato l'incontro tra europeo, indio e africano, incontro che è ancora visibile in quella che

⁹⁰³ L'articolo si trova nella pagina Roma-Regione, si intitola "*Fine agosto brasileiro con il samba di Bahia: balli, film e folclore*" e riporta la firma di Mario Caprara; *La Stampa* ne parla, citandole soltanto, il 13 agosto 1983, alla pagina 14 (ma anche in un'altra pagina, 18), Spettacolo, cultura e varietà, nell'articolo "*Roma affitta Bahia per una settimana*", a firma f. c.

⁹⁰⁴ In realtà c'è stato anche un tentativo di penetrazione da parte dei francesi in varie zone del paese. Da conversazione con la Professoressa Faldini.

definisce “nuovissima mescolanza di razze” e chiudendo così il discorso: “[è] in Sudamerica, dicono: ma io vorrei dire che non è Sudamerica. È un'altra cosa. È il Brasile e basta. [...] è il Brasile, è l'unica cosa autonoma, con una faccia sua, in questo emisfero, oltre agli Stati Uniti”⁹⁰⁵.

La confusione diventa anche linguistica e ricorre in diversi articoli, come quello su *L'Unità* del 29 ottobre 1976, intitolato “*Incontro a Roma con Jorge Amado*”, nel quale si racconta dell'incontro con Amado all'IILA (Istituto Latino Americano), del premio consegnato allo scrittore per il romanzo *Teresa Batista stanca di guerra* e di quello per la migliore traduzione IILA di un autore latino-americano a Giuliana Segre Giorgi, che ha tradotto l'opera. Ignazio Delogu, autore dell'articolo, ricorda la traduzione di Puccini di *Capitães da Areia*, che viene però citata con un titolo sbagliato: “*Capitanos da creya*” (forse doveva essere *areya*? Sicuramente si tratta di un refuso)⁹⁰⁶.

Qualcosa di simile si ritrova ne *L'Unità* del 5 settembre 1993, alla pagina 10 (Nel Mondo), dedicata da Gianni Minà quasi interamente al Brasile. Nella pagina compare un articolo il cui contenuto è già chiarito nell'occhiello e nel titolo: “Chico Buarque de Hollanda. Il cantautore e poeta brasiliano racconta i guasti dell'economia, l'apartheid sociale, i latifondisti intoccabili, la miseria. ‘Non è più tempo di analisi, gli intellettuali devono agire’. *Il mio Brasile perverso*”, e un altro in cui l'autore riporta le risposte di Amado ad alcune domande sulla situazione politico-economica e sociale del suo paese. Quest'ultimo riporta, inaspettatamente direi, un titolo che è un miscuglio di spagnolo e portoghese: “Jorge Amado ‘*Los meniños de la rua hanno perso l'innocenza*’”; inaspettatamente in quanto Minà è un profondo conoscitore dell'America Latina e Amado ha scritto per lui una prefazione al suo libro *Fidel*, su Fidel Castro (*La Stampa*, 07 novembre 1991, p. 16, Società e Cultura, “*Ho chiesto a Fidel la verità sulle violazioni*”). I due articoli prendono spunto dall'uccisione di otto bambini di strada davanti alla chiesa della Candelária da parte della polizia militare e, nelle righe in cui Amado parla dei ragazzi, l'errore linguistico viene conservato: “‘los meniños de la rua’, i capitani della spiaggia che io ho raccontato 25 anni fa [...]”. Potrebbe non sorprendere, a questo punto, anche il fatto che, svolgendo una ricerca nell'archivio cartaceo della Biblioteca Nazionale di Firenze, io abbia trovato un cartellino relativo alla collocazione della

⁹⁰⁵ JACOBBI, R. *Teatro in Brasile*, op. cit., 2004, p. 7.

⁹⁰⁶ L'articolo si trova a p. 3, commenti e attualità. In occasione dell'incontro Puccini fa riferimento al processo nei confronti del romanzo da lui tradotto.

traduzione italiana a opera di Puccini e Califano di *Jubiabá*, che riporta “[dallo spagnolo]”⁹⁰⁷:

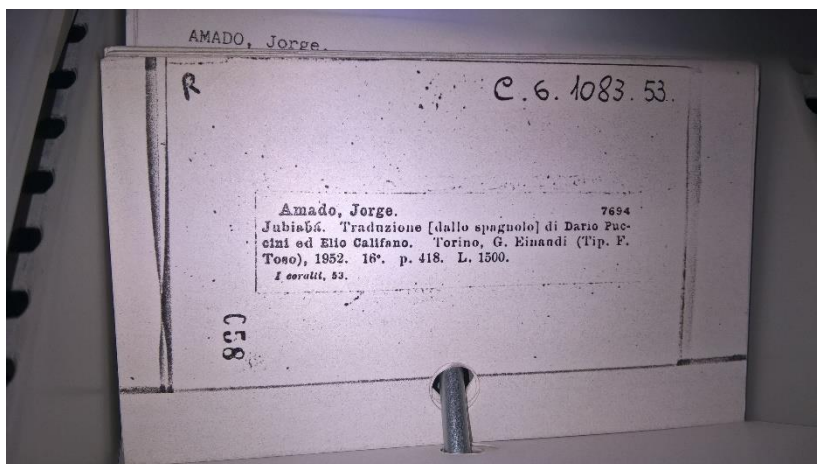


Immagine 58: archivio cartaceo BNF

L'importanza dei paratesti si manifesta ancora una volta, dal momento che il carteggio tra Amado e il suo traduttore Puccini, cui ho potuto avere accesso, dimostra che Puccini e Califano si sono confrontati con il romanzo in portoghese, ho già citato alcuni indizi in merito. Il libro-archivio tradotto in italiano *Jubiabá* restituisce una parte importante di sé, che è quella di essere una traduzione 'diretta', parte che senza questo prezioso paratesto che sono le lettere appunto,⁹⁰⁸ andrebbe perduta.

La confusione non riguarda soltanto l'arte o la lingua, si estende anche alla letteratura. Alessandra Riccio era già entrata in argomento in un articolo intitolato "*Una tribuna per parlare di ricchezze sconosciute*" (*L'Unità*, 3 gennaio 1980, p. 8, Libri) in cui vede il '69 come un anno caldo, in cui "l'intreccio fra il personale e il politico favoriva l'arrivo di una nuova cultura, nuova non solo perché prima pressoché sconosciuta, ma anche perché diceva cose nuove, in modo nuovo, su un mondo nuovo". L'autrice individua nella Rivoluzione cubana (1953-1959) il motivo scatenante del "boom" cui ha fatto seguito, in Italia, l'arrivo indiscriminato di scrittori latinoamericani. Sembra quasi che si sia disposti solo ora ad accogliere l'altro, in particolare quello che arriva

⁹⁰⁷ La foto è mia, scattata alla Biblioteca Nazionale di Firenze.

⁹⁰⁸ Cui se ne aggiunge un altro altrettanto importante: la conferma in tal senso della Professoressa Piccinato durante una delle nostre conversazioni.

dall'America Latina, come nuovo se, dice Riccio, negli anni Cinquanta questa: "restava avvolta nella nebbia della barbarie o veniva letta attraverso i racconti dei nostri emigrati, eternamente nostalgici della terra natia". Per la letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta arrivata in Italia in traduzione in quegli anni non è assolutamente così, come si è già visto più volte, basta questo per non renderne possibile l'inserimento nell'insieme 'letteratura latino-americana' così delineato. Riccio vede poi un rinnovato impulso nel 1979 e parla di novità e ristampe fra cui annovera Amado. Compie poi però un errore madornale parlando di "venti Paesi con una lingua comune e una stessa data di nascita", quando ha appena citato un brasiliano che scrive, evidentemente, in portoghese. Una svista forse, sicuramente un indizio che sembra confermare un atteggiamento univoco nei confronti di questa letteratura, che ribadisce l'idea diffusa di un'indistinta e omogenea America Latina. Idea che, peraltro, va in direzione contraria rispetto a quanto auspicerebbe l'autrice dell'articolo: l'esigenza di una proposta di un'America Latina che sia più armonica nella sua diversità.

Quasi l'intera pagina 8, Libri, de *L'Unità* del 3 gennaio 1980 è dedicata a questa letteratura e a una riflessione sulla Conquista, tema di un contributo di autoria di Vanna Brocca, (che cita, a un certo punto, Guimarães Rosa), con titolo, occhio e catenaccio estremamente espliciti: "Il nuovo successo della letteratura latino-americana in Italia 'Selvaggi' narratori del Nuovo Mondo L'arrivo dei conquistatori europei e la distruzione di civiltà e tradizioni antiche Popoli descritti come 'bestie parlanti' e 'servi per natura'. Una raccolta di saggi cerca di stabilire, anche con il ricorso alla letteratura, alcune verità":

PAG. 8 *L'Unità*

LIBRI

Il nuovo successo della letteratura latino-americana in Italia

«Selvaggi» narratori del Nuovo Mondo

L'arrivo dei conquistatori europei e la distruzione di civiltà e tradizioni antiche Popoli descritti come «bestie parlanti» e «servi per natura». Una raccolta di saggi cerca di ristabilire, anche con il ricorso alla letteratura, alcune verità

«Costi non mi curano, non parla la mia lingua, è un selvaggio, un bruto, un animale, un ribelle, mi dà fastidio, lo ammazzo». Come ben sapeva Terra Australis, raccolta di saggi sulla letteratura latino-americana (La Rosa, pp. 228 - Lire 2.000), autore eccelsi, il bianco, il conquistatore, il «civilizzato», europeo — indiano, avventuriero, possidente o funzionario che sia — conosce pochi strumenti. Allora, arma, veleno, il Nuovo Mondo, lo «scopre», se ne appropria, vi pianta bandiere di spoliazione e sterminio.

La Conquista ha questa prima faccia: quando non massacrare, sterminare, annichilire, si riconosce in un monologo senza interiezioni, al rappresentarsi come un capitolo della storia europea, non altro. «Non mi parla, a me, questo libro, dice Atahualpa, prendendo in mano il volume col Vangelo, e ha ragione, perché lui non sa leggere; ma quando lo la-

col radici affondano nel ferreo dell'incrocio e che hanno poco a che vedere con la giungla amazzonica. Sono ricerca e proiezione di un immaginario collettivo, altrove negato, e sempre riaffiorato nell'incrocio della letteratura «esotica». E' così che la nuova terra, nei resoconti e nelle cronache di viaggio, si popola di nostri e di sirene, di domineggianti e di giungla. In- ti portoguesi, di città dorate e voragini allucinate: da Colombo, che crede di sentir cantare, ad Haiti, l'Angolo (Inglese) e queste inglorie non vorrà al continente questa «lucerna», a Chateaubriand, per cui l'America «splendidamente perniciosa» diventa un puro e semplice fondale per avventure romantiche, poco più di un torbido «stato d'animo».

Il nuovo, insomma, l'altro — uomo o natura — non viene riconosciuto per quel che è, ma invaso, occupato da fantasmi estranei.



In questa discesa trionfale

Immagine 59: *L'Unità*, 3 gennaio 1980, p. 8, Libri

Si parla di “nuovo successo”, ma dovuto a cosa? A una conoscenza più approfondita dell’America Latina? Non molto direi, visti gli errori e gli stereotipi che ho già indicato e che sono presenti nelle pagine dei giornali di questi anni. Al fatto che, ora, si è disposti ad accettare una letteratura che, come dice in un articolo già citato Ugo Casiraghi riferendosi al Brasile “adesso [...] parla con la propria lingua”⁹⁰⁹. In realtà in questo articolo non è citato nessuno degli autori del *corpus*, ma compare Amado in quello sottostante già citato di Alessandra Riccio; i due contributi sono legati dal tema trattato.

Una pagina come quella dell’immagine 59 produce sul lettore un effetto forte e immediato sia attraverso il testo verbale che quello figurativo, attiva una serie di richiami a livello di immaginario individuale e scatena conferme a livello di immaginario collettivo. È chiaro che l’articolo parla di un’esigenza di chiarezza, di giustizia, di verità, ma gli elementi della pagina che spiccano, sono in evidenza e colpiscono quindi il lettore nell’immediato dicono altro. In questa pagina si usano le immagini come “*dati empirici che comprovano, e quindi legittimano, una teoria precedentemente formulata, trasmettendo al pubblico una ben definita immagine dell’‘altro’, influenzando in misura determinante le modalità di percepirlo*”⁹¹⁰. In sostanza, quindi, possiamo dire che “[r]appresentando gli Indiani come ‘selvaggi’, si conferma che gli Indiani sono selvaggi”⁹¹¹.

Si potrebbe fare riferimento al discorso che crea la realtà di Foucault e trattare i discorsi come

pratiche che formano sistematicamente gli oggetti di cui parlano. Indubbiamente i discorsi sono fatti di segni; ma fanno molto di più che utilizzare questi segni per designare delle cose. È questo *di più* che li rende irriducibili alla *langue* e alla *parole*. È questo *di più* che bisogna mettere in risalto e bisogna descrivere⁹¹².

⁹⁰⁹ *L’Unità*, 02 febbraio 1965, p. 7, spettacoli.

⁹¹⁰ CHIOZZI, P. *Manuale di antropologia visuale*. Milano: Unicopli, 1992, p. 27.

⁹¹¹ LYMAN, C. *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*. New York: Pantheon Books, 1972, p. 29, Apud CHIOZZI, P. *Manuale di antropologia visuale*, op. cit., 1992, p. 27.

⁹¹² FOUCAULT, M., *L’archeologia del sapere*. Una metodologia per la storia della cultura, op. cit., 2013, p. 67.

In un articolo precedente, pubblicato su *La Stampa* (05 novembre 1976, p. 15, Cronache dei libri), “Domande e turbamenti sul Sudamerica *Uno strano condor*”, Angela Bianchini prende spunto dall’evento della consegna dei premi assegnati a *Teresa Batista stanca di guerra* da parte dell’IILA (Istituto Italo Latino Americano), per interrogarsi sulla ricezione della letteratura dell’America Latina in Italia, se si sia realmente trattato di un *boom* o piuttosto di una trovata editoriale, di quale America Latina sia arrivata in Italia, visto che “forse non la scopriremo mai, noi europei, ai quali giungono, già filtrati attraverso l’editoria, soltanto alcuni prodotti letterari, e con molto ritardo, e non sempre i migliori”. Di Amado, “scrittore impegnato di sinistra”, si dice che “parlava con accenti appassionati del travaglio del suo popolo” e lo si accosta a nomi come quello di Jacobbi. Si racconta poi dello scadere in luoghi comuni, stereotipi e si fa riferimento all’uso di termini come: “ridda di nomi e parole troppo usate che tutti avrebbero voluto evitare: barocco, realismo magico, fantastico latinoamericano, boom, Garcia Márquez, l’anima dell’America Latina e così via”. Ad Angela Bianchini si devono, ne *La Stampa*, numerosi contributi su Amado, che presentano, in uno sguardo ampio e, direi, non selettivo, il Brasile nelle sue diverse sfaccettature, si avverte, nelle sue parole, il rifiuto di un approccio che ignori i diversi possibili aspetti dell’altro. Scrittrice, critica letteraria, giornalista culturale e traduttrice, nei suoi articoli si percepisce una sensibilità e un’esigenza di onestà intellettuale attribuibili, probabilmente, anche al fatto di aver vissuto ‘sulla sua pelle’ la discriminazione e il pregiudizio. Appartenente a una famiglia ebraica, è costretta a lasciare l’Italia a causa delle leggi razziali; nel 1941 si trasferisce infatti negli Stati Uniti, dove si laurea alla John Hopkins University di Baltimora (uno dei suoi docenti è Leo Spitzer). Torna in Italia nel 1955 e comincia a collaborare con *Il Mondo*, programmi culturali della Rai e *La Stampa*⁹¹³. Si tratta quindi di una donna sicuramente consapevole della responsabilità che comporta

⁹¹³ Il padre, Angelo Levi Bianchini, ufficiale di Marina mandato in Palestina dal governo italiano per trattare la questione ebraica con il generale inglese Edmund Allenby, era stato assassinato in circostanze misteriose prima della sua nascita. *La Repubblica online* del 27 ottobre 2018, disponibile in https://www.repubblica.it/robinson/2018/10/27/news/addio_angela_bianchini-210166631/, accesso effettuato il 16 gennaio 2019. *Il Mondo*, settimanale di politica e cultura pubblicato a Roma negli anni 1949-66, fondato e diretto da Mario Pannunzio, che gli conferì una costante linea di impegno civile e di totale indipendenza rispetto al potere politico ed economico. Redattore capo fu Ennio Flaiano. Notizie disponibili in <https://www.centropannunzio.it/il-mondo-settimanale.asp>, accesso effettuato il 16 gennaio 2019.

presentare una cultura, in questo caso quella brasiliana, a un'altra, l'italiana e soprattutto dell'importanza del 'come' la si presenta.

La stessa autrice, in un articolo successivo (*La Stampa*, 20 gennaio 1978, p. 12 sezione, *I libri*), intitolato “*Amado e Dona Flor vedova innamorata*” parlando di *Dona Flor*, fornisce una definizione precisa della letteratura amadiana: Amado,

il mago che è nel manipolare la vita miracolistica e fantasiosa del Largo Due di Luglio della città di Salvador della Bahia e nell'adoperare la componente realistico-fantastica del Brasile: diversa da tutte le altre, anche nell'America Latina, così come ha osservato più volte, con la sua consueta competenza, Luciana Stegagno Picchio.

Angela Bianchini possiede inoltre una competenza importante, si è specializzata in Letteratura ispano-americana⁹¹⁴ e non può non stupirsi quindi apertamente del fatto che, nel risvolto del volume, si scriva: “la ricchezza verbale, l'architettura perfetta, scandita come in tempi musicali, lo humour sovrano e onnisciente sono quelli dei grandi classici della narrativa spagnola”, e conclude chiedendosi “[c]he c'entra la narrativa spagnola?”.

L'urgenza di tirare fuori il Brasile da un contenitore che può avere diversi nomi, ‘Sudamerica’, ‘America latina’ e che crea un limite grave nel momento in cui cancella le individualità delle culture che vi vengono inserite è pressante anche per Amado, che affronta l'argomento con veemenza e urlando l'autonomia culturale del Brasile dagli altri paesi dell'America del Sud dalle pagine di giornali italiani.

Ne *L'Unità* del 20 settembre 1983, prima pagina, “*Intervista con Jorge Amado*”, si legge: “[l]a letteratura latino-americana? Non esiste. I miei romanzi sono lontanissimi da quelli di Màrquez, Borges o Vargas Llosa”. Aggiunge poi: “[v]oi europei parlate tanto di ‘letteratura latino-americana’. Ma è solo una vostra idea: non esiste. I romanzi di questo continente hanno solo una cosa in comune: nascono dalla miseria...” (occhiello), fino a giungere a un titolo che assomiglia a un grido: “*Non parlo la stessa lingua di Borges e Marquez*”⁹¹⁵:

⁹¹⁴ Disponibile in <http://www.railibri.rai.it/person/angela-bianchini/>, accesso effettuato il 16 gennaio 2019.

⁹¹⁵ *L'Unità*, 20 settembre 1983, p. 9, Cultura Spettacoli. Si veda APPADURAI, A., *Modernità in polvere*. Roma: Meltemi editore, 2001.



Immagine 60: *L'Unità*, 20 settembre 1983, p. 9, Spettacoli Cultura

Una netta negazione attraverso la quale Amado afferma la propria autonomia, ma anche quella degli scrittori normalmente raccolti sotto questa etichetta. Lo scrittore vede nel tentativo di raccogliere tutta la produzione letteraria dei diversi paesi del Sudamerica in uno stesso 'insieme' un atteggiamento colonialista: "[q]uando si adopera questa espressione si è in un certo senso colonialisti". Il grido dello scrittore baiano, allora, può essere visto come un'urgenza e una resistenza davanti a un'idea amorfa, ossia, un contenitore omogeneizzante delle differenze esistenti. Amado fa poi riferimento a un elemento che, nella differenza, accomuna gli scrittori sudamericani:

[n]on c'è niente di più differente della letteratura cubana, argentina, brasiliana o cilena. Sono spesso opposte e non possono essere raccolte sotto una stessa etichetta. Quel che c'è di vero, invece, è che in tutto il Sud America esistono condizioni di vita che conducono lo scrittore a schierarsi con il popolo e contro la fame o la dittatura'. — In pratica vi unisce tutto ciò che di negativo c'è nei vostri rispettivi paesi — 'Proprio così. La denuncia della

miseria, del latifondo, dei militari, della Chiesa: tutto questo ci accomuna.

Facendo ancora riferimento a Foucault⁹¹⁶, cercare nella “forma” o “concatenazione” degli enunciati, ovvero nel loro comune far riferimento a uno stesso vocabolario, a uno stesso modo di guardare le cose, la loro unità, non funziona, dal momento che cambiano continuamente lo sguardo, le situazioni. Lo stesso ragionamento vale per quanto riguarda l’individuazione dell’identità e della persistenza dei temi come spiegazione delle “forme unitarie” con cui si presentano gli enunciati in quanto un unico tema può procedere da tipi di discorso differenti. La tentazione di raccogliere tutto sotto la stessa etichetta, di creare una forma unitaria che si chiama letteratura latino-americana è forte, ma fallace, come si può notare da alcuni articoli che affrontano l’argomento. Sempre sulle pagine de *L’Unità* (15 novembre 1990, p. 17, Cultura e Spettacoli), Marco Caporali, autore dell’articolo “*Vizi e virtù della letteratura neolatina*”, afferma:

Jorge Amado, il settantottenne scrittore di Ferradas che conserva intatto il suo umore bahiano, e che ha vinto ieri il premio Mediterraneo insieme ad Alberto Bevilacqua, sottolinea l’irriducibilità di ogni tradizione. Letteratura latino-americana è un’espressione colonialista inventata dagli spagnoli. Ciascun paese ha la sua letteratura. Le uniche somiglianze sono in negativo, e riguardano la miseria, il latifondo, l’oppressione politica, la dittatura militare.

In un altro articolo de *L’Unità* (07 novembre 1992, Cultura) intitolato “*Il ragazzo di Bahia*”, Amado evidenzia un’ulteriore somiglianza: “Marquez rappresenta bene una caratteristica comune agli scrittori latino-americani: la solidarietà coi popoli dei loro paesi”. Anche *La Stampa* (06 novembre 1992, p. 21, Società e Cultura), nell’articolo di Bruno Quaranta intitolato “*Amado: aspettiamo Clinton ‘Spero sia coerente con le sue letture’*”, riporta il parere di Amado su Marquez, autore di *Cent’anni di solitudine*, definito da Clinton “il ‘suo’ libro”: “[i]l narratore brasiliano, il signor ‘Gabriella garofano cannella’, affila un sorriso: ‘L’amico colombiano rappresenta al meglio una caratteristica che

⁹¹⁶ FOUCAULT, M. *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, op. cit., 2013, pp. 49-50.

è di tutti gli scrittori del nostro mondo: la solidarietà con le lotte, con le aspirazioni dei rispettivi popoli”. In questo caso c’è un tema comune, ma che parte da situazioni, condizioni, coordinate culturali diverse e quindi in maniera ugualmente diversa si sviluppano i singoli discorsi letterari.

Sull’argomento si esprime anche Italo Calvino che, come si è visto, ha avuto un ruolo piuttosto attivo nella pubblicazione della traduzione di *Jubiabá* (1952) di Puccini e Califano. Nelle pagine de *L’Unità* (20 settembre 1984, p. 11, Spettacoli Cultura, a firma a. r.) in un articolo intitolato “*Scrittori esemplari, vi odio tutti*”, lo scrittore, intervistato, alla domanda “[i]n che contesto culturale nasce in Italia l’interesse per la letteratura latinoamericana?”, così risponde:

[n]ell’allargamento del panorama letterario internazionale che si è verificato negli anni 50, la letteratura latinoamericana ha avuto un posto molto importante ed è stato quando si è visto che non si trattava soltanto di un realismo sociale tellurico come sembrava nel dopoguerra quando si leggeva Jorge Amado, ma si vide che c'erano anche dei personaggi complessi letteralmente, come Borges che era stato appena pubblicato in Francia.

Più avanti lo scrittore fornisce una spiegazione per l’affermazione molto forte e decisa che dà il titolo all’articolo:

insomma io devo dire che da principio diffidavo degli scrittori e dei poeti latinoamericani perché mi parevano dei personaggi ufficiali. [...] questo tipo di scrittore politicamente rappresentativo ed esemplare era proprio la mia bestia nera. Mi ero fatto l’idea che gli scrittori latinoamericani fossero tutti così e quindi detestabili. — Sta pensando particolarmente a Neruda? Pensavo anche ad Amado. Che poi sono tutte persone simpaticissime, ma il loro ruolo di personaggi esemplari li rendeva detestabili.

È interessante notare come Calvino sottolinei il fatto che l’arrivo delle prime opere in traduzione di scrittori latino-americani sia da attribuire a un ampliamento del panorama letterario italiano, disposto ad accogliere l’altro e anche come la critica decisa delle opere più segnate dall’impegno politico di Amado venga mitigata anni dopo, nel momento

dell'intervista, dopo i romanzi della cosiddetta seconda fase dello scrittore, visto, forse, a tutto tondo.

Nelle pagine de *La Stampa* (14 maggio 1992, p. 17, Società e Cultura, “*Chico, letteratura a ritmo di samba*”), è invece Chico Buarque a parlare di letteratura latino-americana in occasione dell'imminente uscita in Italia della traduzione di un suo libro, *Estorvo* (*Disturbo*, per Mondadori); alla domanda di Gianluca Bevilacqua “[i]l suo libro è stato tradotto in 12 Paesi, ma in genere gli autori brasiliani all'estero circolano poco. Come mai?”, il musicista risponde:

[n]egli Anni 60 e 70 c'è stato un grande interesse in tutto il mondo per la letteratura latinoamericana, ma solo per quella di lingua spagnola. L'unico autore brasiliano valorizzato è stato Jorge Amado, e quindi all'estero si ha l'impressione che la nostra letteratura si limiti al suo nome.

Più avanti, Bevilacqua fa la seguente considerazione, che sottolinea i più diffusi stereotipi sul Brasile: “[f]ino a pochi anni fa, Brasile per il mondo significava calcio, mulatte e carnevale. Oggi, Brasile vuol dire distruzione dell'Amazzonia e sterminio dei ragazzi di strada”. La risposta del musicista-scrittore sottolinea come il Brasile non fosse già allora solo quello:

[q]uando Pelé segnava i gol nella Coppa del Mondo del 1970, l'Amazzonia veniva già distrutta, gli squadroni della morte c'erano già e lo sterminio dei ragazzi di strada era già cominciato. Ma non bisogna esagerare: le mulatte ci sono ancora. Il calcio, no, quello è davvero in crisi.

Verrebbe da pensare che forse, semplicemente, il problema stesse nell'occhio di chi guardava.

Sono solo alcuni esempi tratti da *L'Unità* e *La Stampa* (che fanno parte del *corpus*) e non solo, ma significativi, emblematici di una conoscenza spesso approssimativa del Brasile e della letteratura che arriva da quel paese; leggendo sulle pagine dei giornali notizie che recano in sé errori, pregiudizi e stereotipi realmente diffusi e fuorvianti, il lettore italiano non potrà non avere un approccio ‘pilotato’, non corretto e non efficace.

Una volta stabilito che, purtroppo, l'idea di questo contenitore nelle pagine dei giornali esiste, è interessante vedere se ci sia un altro tipo

di approccio, vale a dire se emerga un'immagine della letteratura brasiliana degli anni Trenta, se gli autori del *corpus* siano colti come espressione di urgenze e sensibilità che li accomunano. Ancora Vanna Brocca e ancora nelle pagine de *L'Unità* (25 gennaio 1984, p. 9, Spettacoli Cultura), riafferma con forza l'esigenza di una differenziazione nell'articolo "INTERVISTA A JORGE AMADO Lo scrittore brasiliano, in Italia in questi giorni, parla di sé e del suo popolo *Politica a ritmo di samba*":

Amado e [sic] la prova vivente che a dispetto delle etichette *una* letteratura latinoamericana non esiste. Nulla a che vedere con gli estenuati enigmi circolari di Borges, niente a che fare con i silenziosi naufragi di Onetti dribblando, ignorando, superando disquisizioni e polemiche su 'decrepitezza' ed 'estraniazione', la sua si è spontaneamente evoluta come scrittura della parola contro l'afasia imposta ai diseredati.

Nello stesso articolo, subito dopo aver sottolineato la differenza, Vanna Brocca contestualizza la letteratura di Amado avvicinandolo a Ramos e Lins do Rego e presentando la letteratura brasiliana regionalista nordestina:

[v]ent'anni fa, nel suo libro chiave sulla geografia della fame nordestina ' *Una zona esplosiva. il Nordeste del Brasile*') [sic], lo storico ed economista Josué de Castro collocava Amado nella prima ondata di romanzieri brasiliani ribelli, 'chiamati proletari perché osavano penetrare in luoghi dove solo poveri penetravano per uscirne con addosso un violento odore di vita, un odore da dare vertigini e nausea negli ambienti puliti della gente 'perbene''. Furono le sue opere (insieme a quelle di Graciliano Ramos e José do Rego [sic]) la prima esperienza culturale autoctona 'attraverso la quale il Nordeste rivelò la sua tragedia' e insieme cominciò a riflettere sulla propria 'specifica umanità'.

L'immagine che se ne fornisce non lascia nulla all'immaginazione, è crudelmente onesta e spietatamente realistica. Si tratta di una delle due occasioni in cui compare Lins do Rego nelle pagine de *L'Unità*.

L'articolo prosegue concentrandosi sulla letteratura amadiana e quello che la caratterizza, i suoi odori, colori, sapori, il meticcio culturale, la letteratura di *cordel* e conclude:

[s]enza di questi molta della letteratura amadiana non si spiegherebbe. Come senza i 'novecentomila chilometri quadrati di sofferenza' che sono tuttora il Nordeste del Brasile non si spiegherebbe, nelle sue particolari inflessioni, quel che Amado dice di se stesso, del suo impegno, del suo paese, degli altri scrittori latinoamericani".

In queste parole viene sottolineata con forza l'esigenza di una conoscenza profonda del 'luogo culturale' che fa da sfondo a questi romanzi, prerequisito o, se si vuole, strumento, per poter comprendere a pieno che tipo di letteratura si stia proponendo.

Anche *La Stampa*, in un articolo già citato "*Una Venere mulatta tra uomini sordidi*" (26 ottobre 1979, p. 11), in cui si parla dell'uscita di una nuova edizione di *Gabriella garofano e cannella* con traduzione di Giovanni Passeri e introduzione di Dario Puccini, Angela Bianchini riporta un dato importante fornito dallo stesso Puccini:

Amado segue addirittura Garcia Marquez, nei favori dei giovani, i quali, -nella indiscriminata e forse appassionata loro 'lettura del mondo'-, sembrano sottolineare di più il potere affabulatorio e fantastico che le diversità ideologiche dei due autori latinoamericani.

Si riafferma ancora una volta quanto sia "difficile evitare la generalizzazione nel valutare ciò che ha reso la letteratura latino-americana così affascinante e popolare". Subito dopo però si entra in merito al 'caso Amado' e si fornisce una descrizione che lo colloca nell'ambito della Letteratura del Nordest brasiliano: "può considerarsi, con Graciliano Ramos e José Lins Do Rego, lo scrittore più importante del Nordeste brasiliano". Si ricorda il suo impegno come "apostolo del marxismo in quanto '-messianesimo della speranza-' per gli abbandonati, i disperati, i sottoprivilegiati. È diventato l'esaltatore dei neri e dei mulatti perché portatori di spiritualità e di calde doti umane". Si sottolinea la "tematica sociale di tutti i suoi romanzi", la vicinanza alla letteratura popolare, la *Literatura de Cordel*. La "venere mulatta" del titolo rimanda alle donne di Amado, quasi caratterizzate da sfumature di colore della

pelle che rimandano immediatamente al meticcio connaturato nel popolo baiano, autentica ricchezza culturale, secondo Amado. Le donne amadiane sono opposte a uomini spesso rappresentanti perfetti di un ambiente maschile prepotente, violento, quello dei *coroneis*. Nell'articolo si affronta il problema grazie al riferimento all'introduzione di Puccini, definita "stimolante e esauriente al tempo stesso", nella quale egli si interroga, lasciando la risposta alle lettrici, se "Gabriella non sia, nell'autogestione del proprio corpo e del rapporto con Nacib, un esempio 'brasiliano' di autocoscienza e di indipendenza". Bianchini non concorda sottolineando come Gabriella accetti una moralità antica, di fatto, e come sia un disastro come femminista.

L'articolo presenta la letteratura regionalista del Nordest contestualizzandola grazie al riferimento agli altri due scrittori e riflette su un personaggio femminile importante di Amado, Gabriella, staccandosi un po' da quelle che sono le informazioni frequentemente fornite per caratterizzarla e concentrandosi invece maggiormente sul suo ruolo all'interno della società che viene narrata. È interessante riflettere su questo aspetto e sull'osservazione di Puccini cercando di muoversi, ancora una volta, all'interno di quello che si sta chiamando libro-archivio, alla ricerca di quei paratesti che possono diventare indizi di un'immagine proposta al pubblico italiano. I libri-archivi tradotti in cui intendo entrare brevemente non fanno parte del *corpus*, ma sono significativi della presenza di Amado nel tessuto culturale e sociale italiano e in particolare nell'ambito femminile. Mi riferisco a un interessante telegramma conservato presso La Fundação Casa de Jorge Amado di Bahia inviato da Puccini:

NOIDONNE CELEBRANDO GIORNATA
INTERNAZIONALE DONNA CHIEDETI
RICORDO RACCONTO RITRATTO DONNA
CHE CONOSCESTI ET ABBIA LASCIATO
RICORDO DUREVOLE PER SUE QUALITA
UMANE STOP BASTANO CENTO RIGHE
DATTILOSCRITE [sic] ENTRO VENTI
FEBBRAIO AEREO AT NOIDONNE
ZOCCOLETTE 30 ROMA FRATERNAMENTE
PUCCINI.

Purtroppo il telegramma non fornisce indicazioni sulla data e la richiesta di chiarimenti in merito da me inviata al giornale non ha avuto esito positivo: l'unica cosa certa è che Amado ha mandato il contributo

richiesto⁹¹⁷. Si tratta di un riconoscimento da parte di un universo femminile ben specifico, confermato da quanto appare sulle pagine del giornale Fronte Popolare di Milano⁹¹⁸ che riporta: “*Teresa Batista* ha avuto un suo rilievo anche in coincidenza con la battaglia per la liberazione della donna (un collettivo femminista milanese porta il nome della coraggiosa protagonista del romanzo) [...]”. Amado esce dalle pagine dei suoi romanzi, delle rispettive traduzioni ed entra nel tessuto sociale italiano, ispirando battaglie e rivendicazioni, tutto questo, che sembra essere altro, esterno, fa invece parte a tutti gli effetti dei suoi libri-archivi tradotti, della proposta che della sua letteratura viene fatta in Italia. Sia *L'Unità* che *La Stampa* si occupano spesso dei personaggi femminili di Amado, come si è già visto, argomento che non posso approfondire in questa sede.

Tornando ai tre autori del *corpus* visti in qualche modo in relazione tra di loro, è interessante riflettere sul fatto che le due occorrenze che riguardano Lins do Rego ne *L'Unità*, siano, di fatto, ‘indirette’. In un articolo (16 luglio 1994, p. 4, Sport) intitolato “*Amado: ‘il mio popolo calciatore’*”, di Stefano Boldrini, si trovano informazioni interessanti anche se, forse, inaspettate, nonostante la presenza della parola “letteratura” nella parte che precede l’articolo citato e che svolge una specie di ruolo introduttivo: “*Il grande scrittore parla del rapporto tra football e letteratura in Brasile*”⁹¹⁹. Nella prima parte dell’articolo viene fornito, sotto la foto di Amato e in una colonna chiamata “carta d’identità”, un quadro della produzione letteraria dello scrittore, ma la cosa forse più interessante di questo articolo è che, durante l’intervista, Amado citi per ben due volte José Lins do Rego, pur se in relazione al calcio. Alla domanda “[i]l Brasile è il paese del calcio, eppure in letteratura il ‘futebol’ è ai margini...”, Amado risponde che forse si tratta

⁹¹⁷ Lo dice nella lettera inviata a Puccini da Rio il 10 febbraio 1956, il telegramma deve quindi essere precedente. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

⁹¹⁸ Del 24 ottobre 1976, ritaglio senza numero di pagina, a firma R. P. conservato presso l’Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, articoli/recensioni, cartella 92, Amado Jorge, Jubiabà 1952-1977.

⁹¹⁹ Come avviene anche in altri casi, soprattutto sulle pagine di questo giornale, Amado viene citato e inserito, a volte addirittura come protagonista, in articoli che riguardano il calcio e tratta l’argomento da scrittore, oltre che da sportivo, si veda, per es. *L'Unità*, 05 febbraio 1984, p. 18, Sport; 19 gennaio 1985, p. 13, Spettacoli Cultura; 25 agosto 1994, prima pagina, 29 dicembre 1994, Sport; 13 settembre 1995, Sport; 08 aprile 1996, Sport, 30 aprile 1996, spettacoli, tra altri.

di un tema che interessa e riguarda tutta la popolazione e che proprio per questo può spaventare, un tema troppo grande, come quello del caffè. Prosegue parlando di uno degli argomenti principali della letteratura regionalista del Nordest: “[a]bbiamo una novellistica importante su prodotti come la canna da zucchero, che ispirò grandi romanzieri brasiliani come José Lins do Rego e José Américo de Almeida”. Riprende poi l’argomento ‘calcio’ e cita nuovamente lo scrittore nordestino:

[e]siste però in Brasile un repertorio, sul football, che si può definire ‘letteratura’. Mi riferisco al contributo di grandi romanzieri, poeti e drammaturghi che furono e che sono ancora cronisti e commentatori di calcio. Basta citare i nomi di Nelson Rodrigues, Otavio de Farias, José Lins do Rego, João Ubaldo Ribeiro.

Josè Lins do Rego appare in questa pagina de *L’Unità* perché Amado ne parla in un articolo relativo allo sport, può essere quel frammento che non ci si aspetta di trovare in quella sede ma che può dire alcune cose. In questo caso dice che l’autore di *Menino de engenho* entra in contatto con il pubblico italiano lettore de *L’Unità* non attraverso la sua opera ma attraverso le parole di Amado, autore brasiliano della letteratura regionalista del Nordest più tradotto in Italia, quindi si potrebbe dire che si tratta di una ‘traduzione di seconda mano’. In questo caso non si tratta di un supporto diverso, come per Ramos, ma di un richiamo alla canna da zucchero, prodotto che è protagonista dei romanzi dello scrittore nordestino, e a una sua profonda passione da lui coltivata, il calcio; si tratta quasi di una metonimia.

Ci sono momenti in cui la letteratura regionalista nordestina degli anni Trenta è presentata in modo molto puntuale, sintetico ma esauriente, come nel già citato articolo “INTERVISTA A JORGE AMADO Lo scrittore brasiliano, in Italia in questi giorni, parla di sé e del suo popolo *Politica a ritmo di samba*” (*L’Unità* 25 gennaio 1984, p. 9, Spettacoli Cultura), ma sono sporadici. I riferimenti a questa letteratura sono rari, come raro è trovare momenti in cui si guardi ai tre autori del *corpus* come a scrittori che condividono interessi, visioni e modi di fare letteratura. Se è già complicato ‘pretendere’ di parlare di Letteratura brasiliana, una volta che essa viene vista nell’insieme di ciò che è chiamato letteratura sudamericana, senza ulteriori differenziazioni, tutto diventa più difficile quando si vuole parlare di letteratura regionalista nordestina, che è

soltanto una parte della Letteratura brasiliana. Sembra quasi trattarsi di un'impresa 'disperata'.

La proposta della letteratura dei tre scrittori del *corpus* è 'confezionata' seguendo modalità differenti, che trovano un'eco nella vita editoriale delle traduzioni delle loro opere, come mostrano chiaramente i grafici 1, 2, 3 (pp. 418-419). Ho già sottolineato, nel paragrafo 4.1, come siano significativi i paratesti relativi alla proposta cinematografica dei romanzi, che diventano parti costitutive dei libri-archivi tradotti. Nel caso delle traduzioni italiane dei romanzi di Amado, invece, succede qualcosa di interessante, con epitesti (articoli, ma non solo) che non sembrano riguardare il libro-archivio tradotto, ma che, in realtà, ne entrano a far parte delineandone l'immagine. Alla presentazione delle traduzioni italiane dei romanzi amadiani del *corpus* viene dedicato spazio ne *L'Unità* e *La Stampa*, ma non a tutte e non con le stesse modalità. Due traduzioni, quelle di *Cacau* (1933) e *Mar morto* (1936), sono proposte in modi che mi sembrano avere somiglianze interessanti.

Per quanto concerne *Cacau* (1984, traduzione di Claudio Valentinetti), *L'Unità* (22 aprile 1984, p. 18, Agricoltura e società), in un articolo di Arturo Zampaglione dedicato al Cacao e al Brasile si fa riferimento al romanzo *Cacau*, ma si specifica che, purtroppo, non è stato ancora tradotto in Italia. In realtà questo è l'anno in cui esce la traduzione, qualche mese dopo, il 01 settembre 1984, ma non se ne trova traccia sul giornale. Soltanto sei anni dopo, nel 1990, ne *L'Unità* (27 dicembre, p. 9, In Italia), in un articolo intitolato "*Operaio Fatme fa sciopero: della fame*", di Adriana Terzo, si racconta la storia dell'operaio Ennio Moriggi, che la grande azienda romana sta licenziando, del suo ricovero in ospedale e, nella descrizione della camera, compare Amado: "[s]ul tavolino di formica accanto al suo letto sono rimasti i dolci, qualche bottiglia di spumante, il romanzo di Jorge Amado, 'Cacao'".

La traduzione di *Mar morto* (1936), *Mar morto*, riproposta da Mondadori nel 1985, è invece presentata brevemente dai due giornali del *corpus*: "Jorge Amado Mar Morto. Il mondo magico dei pescatori di Bahia. Una grande riscoperta da non perdere (*La Stampa* 05 aprile 1985, p. 3); "[p]roprio in questi mesi sono apparse le ristampe di due suoi lavori, 'Sudore' e 'Mar Morto'" (*L'Unità*, 14 settembre 1985, p. 14, Spettacoli cultura di Patrizia Giancotti). Non vengono fornite informazioni precise, si ricorre semplicemente a un "mondo magico dei pescatori di Bahia" che ancora una volta sembra dover porre l'accento sul richiamo al realismo magico. Questo libro-archivio tradotto, molti anni dopo, si arricchisce di un epitesto prezioso, consistente in un ricordo che Paloma Amado ha affidato alle pagine di un libro. La figlia dello scrittore ricorda come,

durante uno dei soggiorni in Italia con il padre, un taxista, volendosi togliere un dubbio, dopo aver chiesto loro se parlassero portoghese, avesse chiesto a Jorge Amado se si trattasse proprio del “grande scrittore”. Il racconto continua così: “la contentezza di quel signore, ammiratore così appassionato da tenere in macchina una copia di *Mar Morto*, fu pari alla nostra emozione”⁹²⁰.

Si tratta di testimonianze della presenza di Amado e della sua opera fuori della schiera degli addetti ai lavori, le traduzioni dei suoi libri diventano letture scelte e non in un qualche modo ‘imposte’ per motivi professionali, nel primo caso, quello di *Cacao*, si può ipotizzare per una comunione ideologica, nel secondo, di *Mar morto*, forse soltanto per il piacere di leggere un suo libro. Ancora una volta non si parla di presentazioni dirette dell’uscita dei libri tradotti, ma di parti ugualmente significative di quei libri-archivi tradotti, capaci, probabilmente, di offrire una proposta che si innesta inaspettatamente nella società cui la traduzione è rivolta.

Anche la traduzione di *Suor* (1934), *Sudore* (1985), a opera di Claudio Valentinetti, viene presentata molto frettolosamente nei due giornali del *corpus*, ci si limita a dare notizia dell’uscita ne *L’Unità* (14 settembre 1985, p. 14, Spettacoli cultura), nel già citato articolo a firma di Patrizia Giancotti, intitolato *Jorge Amado (e Bahia) a Ferrara*, in cui si legge: “[p]roprio in questi mesi sono apparse le ristampe di due suoi lavori, ‘Sudore’ e ‘Mar Morto’”. In realtà *Mar Morto* è in effetti una ristampa, mentre *Sudore* è la prima traduzione uscita. In altri giornali che ho potuto consultare presso la Fundação Casa de Jorge Amado, la proposta è invece molto più ricca e articolata, come nel caso di “*Bianco sudore di Bahia*”, Roma, del settembre 1985, p. 135, di Franco Cordelli⁹²¹. Dopo aver collocato il romanzo nell’ambito della produzione di Amado e averlo definito “un tipico romanzo corale”, indicazione che potrebbe rimandare a quanto detto sui “cicli”, così commenta:

[p]er la verità, quando arriva alla conclusione di *Sudore*, anche Amado tenta di superare la pura registrazione, il dato fisico [...] Ma tra il finale e ciò che lo precede non c’è rapporto reale e il vero racconto è quello tutto impressionistico, per piccole pennellate, quasi per flashes e punti sottili,

⁹²⁰ AVELLA, A., A., *Dal Pan di zucchero al Colosseo. Intellettuali brasiliani a spasso per le vie di Roma e dintorni*, op. cit., 2006, p. 117.

⁹²¹ Purtroppo non è indicata la testata e il numero della pagina è strano, fa pensare a una rivista con un numero di pagine estremamente elevato, non consueto.

della vita di un casamento popolare enorme, formicolante sino alla nausea, putrido, puzzolente. È un edificio della Ladeira do Pelourinho, nei pressi di Bahia, abitato da ‘operai, arabi, vagabondi, malati, sarte, prostitute’, e nel quale la leggerezza dello stile rappresenta un autentico trionfo della vita a dispetto di ogni condizionamento della miseria e del male e di ogni futura rivoluzione.

È una presentazione onesta e rispettosa del romanzo, che dialoga con la proposta della letteratura regionalista nordestina fatta nell’articolo “*Politica a ritmo di samba*” (*L’Unità*, 25 gennaio 1984, p. 9, Spettacoli cultura), di cui ho parlato precedentemente. Dovrebbe terminare con la frase “[l]à tutto è sudore: il sudore necessario per lavorare e necessario per vivere”, bellissima nella sua crudezza, invece di continuare con il richiamo: “[...] si direbbe quasi, alla fine, che esso non sia troppo diverso dalla ‘bianca rugiada di luglio’, come una volta, impareggiabilmente, Francis Scott Fitzgerald definì il traspirare fatica in umore”. Nel romanzo di Amado il sudore non ha la colorazione poetica della “bianca rugiada di luglio”; nella frase che precede questa citazione c’è invece tutta l’immagine del casamento popolare, il *casarão*, immagine visiva e olfattiva, che ricorda una caratteristica fondamentale della scrittura di Amado. La sua lingua è ricca di suggestioni sensoriali, che possono evocare immagini negative, legate a realtà di sofferenza, ma anche fare riferimento a quella che potremmo definire una ‘sensualità baiana’, con la consapevolezza che tale definizione possa far temere una caduta nello stereotipo. Il primo caso può essere esemplificato attraverso un brano tratto da *Tenda dos Milagres*:

[l]a chiesa tutta azzurra nel pieno meriggio, chiesa di schiavi, sulla piazza dove sorgevano il palo per la fustigazione e il patibolo. È il riflesso del sole o una macchia di sangue sul selciato di pietra? Su quelle pietre tanto sangue è corso, tanti gemiti di dolore si sono levati verso quel cielo, tante suppliche, tante imprecazioni risuonarono fra le pareti azzurre del Rosario dei Negri⁹²².

⁹²² AMADO, J *La bottega dei miracoli*. Milano: Garzanti, 2006, p. 45. “*A igreja toda azul no meio da tarde, igreja dos escravos no largo onde se ergueram tronco e pelourinho. È o reflexo do sol ou um laivo de sangue no chão de pedras? Tanto sangue correu sobre essas pedras, tanto gemido de dor subiu*

Vengono chiamati in causa diversi sensi, la vista per i colori: l'azzurro della chiesa, il rosso del sangue, la luce del sole, l'udito per il suono dei gemiti, delle suppliche e delle imprecazioni, ma anche l'odore del sangue, di cui sembra di poter sentire la consistenza nel suo scorrere, anche sul *pelourinho*, la colonna che veniva usata per punire criminali e schiavi⁹²³. La stessa cosa si trova nel titolo e nell'*incipit* dell'articolo "Amaro Amado" di Panorama⁹²⁴, che presenta *Sudore* (1985), in cui si legge:

[i]l Brasile che non canta allegro, ma quello che intreccia nenie e storie, amare come le bocche troppo piene di smorfie per sognare. Il Brasile dove la commistione di razze non è un festone di carnevale o i marciapiedi bianco-neri di Copacabana, ma disagio che pesa sulla sofferenza dell'esistere. Il Brasile non è spazio aperto e lussureggiante, ma vicoli, casermoni, puttane e vagabondi, zanzare e topi, Brasile come un selciato macchiato di sputi, strade disertate dal samba e popolate da una rabbia [...] Questa è la Bahia opaca del terzo romanzo di Jorge Amado, *Sudore* [...] In questa casa ci sono le gravidanze portate senza orgoglio, pesantemente: l'amore è solo una carezza

para esse céu, tanta súplica e tanta praga ressoaram nas paredes da igreja azul do Rosário dos Pretos". AMADO, J. Tenda dos Milagres. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 36.

⁹²³ *Gabriela, cravo e canela* (1958) può fornire un esempio di sensazioni decisamente diverse, ma pur sempre decise, nette: "[...] il profumo che si innalzava sulla città, che l'avvolgeva, non veniva dai giardini, dai boschi, dalle aiuole, dalle orchidee selvatiche. Veniva dai magazzini di imballaggio, del porto e delle ditte esportatrici, era il profumo dei frutti secchi di cacao, così forte che intontiva i forestieri, così familiare che nessuno più lo avvertiva. E si distendeva sulla città, sul fiume, sul mare", AMADO, J. *Gabriella garofano e cannella*. Torino: Einaudi, 2009, p. 211. "[...] o perfume a elevar-se na cidade, a dominá-la, não vinha dos jardins, dos bosques, das tratadas flores, das orquídeas selvagens. Chegava dos armazéns de ensacamento, dos cais e das casas exportadoras, era o perfume das amêndoas de cacau seco, tão forte que entontecia os forasteiros, tão habitual que ninguém mais o sentia. Espalhando-se sobre a cidade, o rio e o mar". AMADO, J. *Gabriela cravo e canela*. São Paulo: Martins Editora, 1965, p. 197.

⁹²⁴ Anche questo articolo (incompleto) è consultabile presso la Fundação Casa de Jorge Amado a Salvador, è di Pier Mario Fasanotti, del 14 luglio 1985, p. 23.

preoccupata o il racconto di chi va lontano [...] Sudore è un romanzo corale, senza personaggi che prevaricano [...] la convivenza è soffocante. La miseria parla sempre a voce alta.

È interessante la costruzione del discorso nella prima parte della citazione: binaria, il primo elemento è uno stereotipo che viene negato dal secondo, l'autore costruisce l'immagine decostruendo l'immaginario stereotipato che del Brasile è assai diffuso. Nelle ultime due frasi si ritrova lo stesso linguaggio capace di evocare sensazioni precise e l'articolo si chiude con un sintetico ma efficacissimo "[q]uesto è il Brasile che non canta, e non sa nemmeno pregare".

Una riflessione diversa merita la presentazione della traduzione di *Capitães da Areia*, che prende il via da una constatazione: viene proposta non soltanto tramite una citazione o un riquadro che ne comunica l'uscita, bensì tramite paratesti preziosi, prima di tutto perché vedono l'intervento diretto dell'autore del romanzo. È il caso di un articolo intitolato "*Il ragazzo di Bahia*" (*L'Unità*, 07 novembre 1992, pagina Cultura, di Andrea Liberatori), in cui Amado, parlando del proprio paese e di molte problematiche sociali, tocca un argomento trattato in un suo romanzo: "nel 1937 scrissi un libro sui bambini abbandonati in Brasile (lo ha pubblicato in Italia Garzanti col titolo: 'Capitani della spiaggia', ndr). Allora i bambini abbandonati erano migliaia, oggi sono 11 milioni". Lo stesso tema è toccato dallo scrittore brasiliano in un articolo successivo, di Luca Benigni, (*L'Unità*, 14 novembre 1992, prima pagina, Roma) intitolato "*Amado ai ragazzi: 'Solidarietà per salvare i bambini poveri'*". L'occasione è un convegno organizzato dalla Provincia di Roma sui "meninos de rua" e sulla violenza giovanile, cui Amado ha partecipato incontrando 500 giovani delle scuole superiori romane: "[i]l fenomeno dei ragazzi di strada, tutti compresi tra gli otto e gli undici anni - ha detto Amado - è terribile e purtroppo ancora in espansione". Anche *La Stampa* (06 novembre 1992, p. 21, Società e Cultura) ne parla, in un articolo "Parla lo scrittore brasiliano, oggi agli incontri del 'Grinzane' Amado: aspettiamo Clinton 'Spero sia coerente con le sue letture'"; Amado, parlando del proprio paese, dice così:

[l]a sfera sociale pullula di problemi, che si sono moltiplicati nel tempo. Un esempio: nel '37 pubblicai *I Capitani della spiaggia*, ne erano protagonisti i bambini abbandonati: allora migliaia, contro - mi senta bene - gli undici milioni di oggi.

Il libro-archivio tradotto *Capitani della spiaggia* di cui si sta parlando è quello del 1988, nella traduzione di Elena Grechi. Si arricchisce di paratesti che presentano la traduzione del romanzo con una modalità interessante, che è quella dell'attualizzazione, grazie alla quale il romanzo, scritto nel 1937, entra in dialogo con la realtà dei 'capitani' di quasi sessant'anni dopo. L'incontro con i giovani delle scuole è, in questo senso, un paratesto importantissimo, una presentazione/prefazione fatta dallo stesso autore, che introduce direttamente i giovani potenziali lettori nel libro-archivio e, al contempo, permette la sopravvivenza del romanzo e della traduzione che si confrontano con la realtà degli anni in cui Amado ne parla. In un articolo de *L'Unità* (20 novembre 1990, p. 16, Cultura), già citato nel primo capitolo, "*Diffidate degli intellettuali, non amano la gente*. Gli studenti di Palermo intervistano Jorge Amado: la crisi del socialismo, i ragazzini di Bahia, il mestiere dello scrittore, le 'ricette' contro il razzismo", Saverio Lodato coglie

una vena di amarezza, in Jorge Amado. Si manifesta quando la conversazione cade sui 'Banditi del porto', uno splendido racconto breve del '37, che narra le vicende di una giovanissima gang, una sorta di ragazzi della via Paal ambientata sul lungomare di Bahia. Che fine hanno fatto i ragazzini di allora? No. Non si sono redenti. E sono oggi dieci milioni i ragazzi brasiliani che non sono più i 'ladruncoli' del Porto, ma gli anelli della catena per il traffico e la distribuzione dell'eroina.

Evidentemente si sta parlando della prima traduzione italiana di *Capitães da Areia*, pubblicata con il titolo *I banditi del porto*, ma siamo nel 1990 ed è già uscita la traduzione di Elena Grechi, intitolata *Capitani della spiaggia*, strano che l'autore dell'articolo non vi faccia riferimento, o forse, visto che subito dopo si parla del traffico di eroina, il titolo dato da Puccini richiama meglio e più rapidamente la realtà cui si sta facendo riferimento. Potrebbe, ma in realtà il fatto di fare riferimento ancora a quella traduzione può essere indizio di un attaccamento e riconoscimento particolari, in fondo non si può dimenticare che Amado è entrato in traduzione in Italia con il 'nucleo' di quella traduzione, *I banditi dell'Arena*, pubblicato su *Vie Nuove* ancora a opera di Puccini. L'articolo riporta un'impresione, non si tratta di un racconto breve, ma di un romanzo ed è interessante, per il discorso delle associazioni, il riferimento a *I ragazzi della via Paal* di Ferenc Molnár. Sebbene porti verso atmosfere

e situazioni molto diverse da quelle vissute dai ragazzi di Bahia, è sicuramente un riferimento conosciuto, si tratta di una lettura per ragazzi abbastanza consueta anni fa in Italia e, anche in questo caso, gli interlocutori di Amado sono studenti.

Il libro-archivio tradotto di Dario Puccini, *I banditi del porto*, si era già arricchito di epiteti importanti a partire dalla sua uscita. A pagina 3 de *L'Unità* del 23 maggio 1952, nello spazio dedicato a “Il gazzettino culturale. Notizie delle lettere”, dopo righe dedicate ad altre opere, si legge:

Un romanzo di Amado e un dramma di Fast
Presso la casa editrice Edizioni di Cultura Sociale
sono usciti: Jorge Amado, *I banditi del porto*,
romanzo sull'infanzia abbandonata che si svolge
nella città brasiliana di Bahia, e Howard Fast,
Trenta denari, dramma sociale di vita americana.

Sembra una banale strategia commerciale che permette alla casa editrice di proporre, in un unico trafiletto, due traduzioni, ma la ricerca compiuta nell'archivio de *I banditi del porto* mi ha permesso di cogliere alcuni segnali importanti. Quello che può sembrare un accostamento casuale si rivela essere in qualche modo frutto di un dialogo. Amado ha fatto pubblicare due libri di Fast, come egli stesso racconta, dalla casa editrice Vitória, del PCB, nella collana da lui stesso diretta “Romance do povo”⁹²⁵; il fatto che la casa editrice Edizioni di cultura sociale pubblici, nello stesso momento, i due autori è sicuramente indizio dell'esistenza di un progetto editoriale ben preciso. I due autori si ritrovano vicini, in qualche modo, anche al Festival del Cinema di Mosca del 1971, in cui viene presentato l'adattamento americano di *Capitães da Areia* (di cui ho precedentemente detto) e il film *Sacco e Vanzetti*, che è anche il titolo di un libro di Fast pubblicato (tra altri), appunto, da Edizioni di cultura sociale nel 1955⁹²⁶. Indizi, tracce di un pensiero, di un progetto, di un'idea

⁹²⁵ RAILLARD, A. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 244. Amado cita, nel corso delle conversazioni, lo scrittore americano anche a p. 265, per esempio.

⁹²⁶ Ne *L'Unità* 22 luglio 1952, p. 3, il Gazzettino culturale, Notizie delle lettere, “Un romanzo di Anna Seghers e uno di Amado”, accade una cosa simile: Einaudi pubblica *Jubiabá* e il giornale lo presenta insieme al libro di Anna Seghers *I morti non invecchiano*. È proposto così: “[...] terzo romanzo di Amado pubblicato in Italia, certamente il più importante”, ma quello che conta è l'accostamento a Seghers, sua amica e compagna di tante iniziative, basti

e di un dialogo esistenti ma non evidenti, difficili da mettere in connessione per il lettore che non sa vedere come quegli indizi offerti dalle fonti siano in movimento; tracce che dialogano invece quando si guarda dalla prospettiva dell'archivio, che è sempre in tensione, in evoluzione, le cui parti entrano in relazione creando ragnatele di significati. L'accesso alle informazioni non basta, bisogna seguirne le orme per creare le condizioni giuste per far sì che possano parlare, perché il pericolo è che rimangano mute, morte; la mia riflessione consiste in questa ricerca.

Sempre in relazione al libro-archivio tradotto *I banditi del porto* (1952), vorrei aprire una parentesi che riguarda, nello specifico, la nota inserita da Puccini che definisce la *Macumba* “un rito orgiastico di origine africana”⁹²⁷. Nell'utilizzare l'aggettivo “orgiastico” Puccini può aver fatto riferimento all'accezione che rimanda all'ossessività, alla sfrenatezza, applicabile alle danze che seguono ritmi ripetitivi e incalzanti e non al significato, dato per estensione, di comportamento privo di inibizione, principalmente sessuale.⁹²⁸ L'Archivio di Stato di Torino ha restituito articoli di giornali diversi da quelli del *corpus*, che, nel presentare la traduzione di *Jubiabá* (1952) a opera di Puccini e Califano, affrontano l'argomento *Macumba*. Uno stesso articolo (sebbene con

vedere l'episodio del Premio Stalin dato a Brecht in AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, op. cit., 2011, pp. 167-169.

⁹²⁷ AMADO, J. *I banditi del porto*, op. cit., 1952, p. 74. In *Jubiabá*, come si è visto, la nota è diversa, parla di “cerimonie rituali di origine africana”. AMADO, J., *Jubiabá*, op. cit., 2006, p. 332.

⁹²⁸ Orgiastico: che ha rapporto con le orge che si celebravano in onore di Dioniso nella Grecia antica, soprattutto in relazione col loro carattere di furente entusiasmo, di ebbrezza, di eccitamento. Orgia: 1. Cerimonia rituale, frequente nella tradizione di numerose religioni (grandi feste iniziatiche o agricole, celebrazioni misteriche in onore di divinità come Demetra, Dioniso, Bacco, Orfeo, ecc.), consistente in una manifestazione di carattere tumultuoso, i cui partecipanti, sottraendosi temporaneamente alle norme che regolano il comportamento consueto della comunità, si abbandonano a un'esplosione senza freno della vita fisica e psichica; al di là di precise tradizioni religiose, il motivo dell'orgiasmo come infrazione di norme date è presente in tutte le tradizioni popolari persistendo in varie forme anche nel moderno carnevale. [...] 2. Per estens., riunione di persone che si comportano senza alcuna inibizione, spec. sessuale, e le manifestazioni stesse di tale comportamento. Disponibile in www.treccani.it, accesso effettuato il 24 luglio 2018. La riflessione è nata durante una conversazione con la Professoressa Piccinato Puccini.

qualche variante), di autoria di Angelo Colleoni, esce su tre giornali diversi e con tre titoli diversi: “*Macumba! Macumba!*” (*Giornale dell’Isola* [?], 01 novembre 1952), ““JUBIABA’ SANTONE MACUMBA *Terribile danza africana [sic] l’ultimo romanzo di Amado*” (*Giornale del Popolo Bergamo*, 28 ottobre 1952), “*In Bahia di tutti i santi i bambini non hanno da mangiare*. ‘Jubiabá è l’ultimo romanzo dello scrittore brasiliano tradotto in italiano – i personaggi di Amado danzano come forsennati nei bacchanali notturni del ‘Macumba’ – Paragonato a Stevenson e a Kipling” (*Il Corriere di Trieste*, 01 novembre 1952). L’articolo riporta un brano tratto da *Jubiabá*, introduce brevemente l’autore citando le traduzioni italiane dei suoi romanzi e poi dice: “[q]uello sopra riportato è brano descrittivo d’un rito macumbitsa [sic]. Il *Macumba* è culto feticista afribrasiliano, versione del *Vudu*, intruglio di religione e di magia, fusione di cerimonie africane con liturgie cattoliche e riti *indios*”. Prosegue differenziando tra *Macumba* di Rio de Janeiro, dove “in taluni casi i riti non sono che scuse per orge sessuali follemente inasprite dai balli e dall’alcole [sic]” e di Bahia, dove “mantiene intatta la bellezza, la dignità, la moralità, che costituiscono la base della disciplina macumbista devota alle forze soprannaturali” per arrivare a dire che esistono tre “sette” del *Macumba*. Disseminate nel testo dell’articolo ci sono espressioni come “un diabolico crescendo”, riferito a canti e rulli dei tamburi, “guizzi viperini” compiuti dalle iniziate che danzano, “i bacchanali notturni”, “in quest’ambiente orgiastico”, “fra il rullo dei tamburi e il ballo furoreggiante, gli avidi desideri sognano nudità d’ebano, e canti, e libertà sconfinata”. A integrazione di questa immagine vale la pena riportare la frase finale di un articolo di Ermanno Pascotto (*Lettere-Milano*, settembre 1952) che presenta la traduzione di *Jubiabá*:

dopo aver abilmente dipinto uno sconcertante quadro di miserie fisiche e morali di una razza oppressa, l’A. insinua, blasfemo, il nome di un responsabile: Dio! Ed in questo modo egli si è tolta del tutto la maschera. Per circa 350 pagine, una no e una sì, presenta sotto una luce violenta una interminabile serie di fornicazioni e commistioni carnali; nelle ultime 50 egli fa, senza reticenze, la sua professione politica e religiosa⁹²⁹.

⁹²⁹ Ritagli senza numero di pagina, conservati presso L’Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, articoli/recensioni, cartella 92, Amado Jorge, Jubiabá 1952-1977.

Se questa è la visione che viene proposta al pubblico italiano, negli anni in cui vengono presentate le traduzioni delle opere di Amado, pervase, in maggiore o minore misura, di *candomblé* o *macumba*, è abbastanza naturale pensare che l'immaginario di quegli anni andasse maggiormente nella direzione del significato "per estensione" di "orgiastico" riportato dal vocabolario Treccani. In questo caso, un aggettivo assume il ruolo di paratesto e, nel momento in cui entra in dialogo con altri documenti, come l'articolo di Colleoni, può contribuire a delineare un'immagine della letteratura tradotta che può risultare piuttosto diversa.

La nota di Puccini, vista in relazione ad articoli come quello, scatenerà un immaginario che parla di eccessi, sfrenati impulsi sessuali, pericolosi invasamenti demoniaci che avvengono all'interno di sette religiose, ma, nell'intenzione del traduttore, può aver rimandato a un aspetto direi quasi coreografico dei rituali in questione. Non si percepisce nulla di così eccessivo, infatti, in un articolo ⁹³⁰ in cui Puccini presenta la traduzione *Mare di morte* (1958): "nelle pagine di Amado il mondo delle *sambas* e delle *macumbas* e la vita pullulante e curiosa di Bahia non è soltanto bella suggestione [...] ma diretta e genuina rappresentazione, commosso e drammatico racconto". L'autore dell'articolo continua con la descrizione di quello che il lettore troverà nel libro collegandolo ai precedenti romanzi di Amado *I banditi del porto* (1952) e *Jubiabá* (1952). Dice infatti che "[i]n *Mare di morte* tornano diversi personaggi, ambienti e motivi" già incontrati, dai luoghi, come la città alta e quella bassa, all'ascensore, alle *ladeiras*, ai *saveiros*, al meticcio sociale, etnico e religioso così raccontato:

i barcaioli, i pescatori e gli scaricatori, le bettole e le case di tolleranza, i negri, i mulatti e i bianchi confusi in una medesima dura e stenta esistenza, le stesse canzoni e le *macumbas*, le vecchie usanze, le superstizioni e gli antichi culti africani, la medesima violenza e allegria sensuale e, in breve, quell'infinito carosello di colori, di storie e di situazioni, che ci trasferisce liricamente nel cuore della Bahia 'di tutti i santi'.

⁹³⁰ Articolo tratto da *L'Unità* del 27 febbraio 1959 che non fa parte del *corpus*, in quanto ho potuto avervi accesso non tramite la ricerca nell'archivio *online*, ma nella Fundação Casa de Jorge Amado, dove è conservato.

In questa presentazione c'è tutta la letteratura amadiana degli anni Trenta, ovviamente quella urbana, il lettore troverà nel libro tradotto esattamente le sensazioni e le immagini evocate da queste righe. Non bisogna dimenticare che Puccini ha già tradotto Amado, è un suo punto di riferimento in Italia, è il direttore editoriale della casa editrice che pubblica la traduzione; la sua proposta nasce da un coinvolgimento fatto di diversi ruoli assunti in un dialogo che va al di là della mediazione culturale.

Un altro paratesto, questa volta del *corpus*, di trent'anni dopo (*La Stampa*, 13 gennaio 1983, p. IV, Supplemento a *La Stampa*), affronta l'argomento *macumba* in un articolo con un titolo molto chiaro, "*La macumba del Brasile*", collocato, nella pagina, tra "*Il magico vudù di Haiti*" e "*I rituali del Senegal*". Chi scrive il testo, Francesco Rosso, approccia con attenzione e rispetto l'argomento, spiegando l'esistenza dei quattro più importanti *candomblé* di Bahia (diversi per provenienza culturale, ma riconducibili a: "una matrice comune, la Grande Madre Africa"), raccontando di feste importanti, come quella del Senhor do Bonfim, di Yemanjá e arrivando a spiegare come si realizza il rito. La descrizione è la seguente:

[p]oi si scatena l'orgia. I tamburi rullano frenetici, l'aria satura di *cachaça* inebria anche i più resistenti, le donne si lanciano in balli vorticosi, come possedute dal dio o da un demone. Ballano, ballano, si dimenano dimentiche di tutto. Cadono in *trance*, l'isterismo diventa despota della riunione, le voci già arrochite dal lungo cantare sembrano urlì d'invocazione. Dura così per buona parte della notte, finché i tamburi incominciano ad allentare i ritmi ed il *pai do* [sic] *santos* spegne i primi lumi. I fedeli e gli spettatori ritrovano quel tanto di normalità che gli consente di tornare a casa [...].

Sebbene vengano utilizzati termini che non ritengo adeguati, come "orgia" o "demone", la descrizione evoca maggiormente il ritmo frenetico e continuo dei tamburi, le danze, il fatto che si tratti di un rituale di possessione, per cui può fare riferimento all'accezione di cui dicevo prima, facendo rientrare il termine "orgia" in un discorso di musica, danze che raggiungono realmente livelli di parossismo.

È interessante considerare che la riflessione partiva da una nota inserita nelle pagine de *I banditi del porto*, ma gli articoli dell'Archivio

di Stato di Torino si riferiscono a *Jubiabá*, che riporta una nota esplicativa priva di riferimenti sia a “orgia” che a “orgiastico”. Gli epitesti in questione dialogano maggiormente con un libro-archivio di cui non sembrerebbero far parte, in un incrocio che li coinvolge entrambi.

Tornando alla proposta, nei giornali, delle traduzioni di romanzi amadiani del *corpus*, si trovano articoli come quello già citato ne *L'Unità* (16 luglio 1994, Sport), che propongono una sorta di bibliografia delle traduzioni in italiano di Amado. Nella prima parte dell'articolo viene fornito, sotto la foto di Amato e nella colonna chiamata “carta d'identità”, un quadro della produzione letteraria dello scrittore che divide la sua opera in due fasi:

[l]a prima è quella dell'impegno. Amado, figura di spicco della sinistra, è stato incarcerato più volte, esule in Argentina dal 1941 al 1943 ed eletto deputato del Partito comunista brasiliano nel 1946. Le tracce di queste esperienze si trovano in *Cacao*, *Sudore*, *Jubiabá*, *Mar morto*, *Capitani di spiaggia*, *Terre senza fine*, *Messe rossa*, *I sotterranei della libertà*. Con *Gabriella, garofano e cannella* (1958), iniziò la seconda fase, ispirata da Bahia e dall'ambiente urbano. I romanzi di questo periodo sono: *I vecchi marinai*, *I guardiani della notte*, *Dona Flor e i suoi due mariti*, *La Bottega dei Miracoli*, *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*, *Due storie del porto di Bahia*, *Alte uniformi e camicie da notte*, *Tocaia grande*.

Ci sono diversi problemi, tra i quali diversi titoli sbagliati: “*Capitani di spiaggia*, *Terre senza fine*, *Messe rossa*” e il fatto che non venga citato, per esempio, *Teresa Batista stanca di guerra*, piuttosto presente nelle pagine de *L'Unità*, ma anche, per esempio, de *La Stampa*.

Parlare di Amado significa parlare di letteratura brasiliana (il suo nome è normalmente preceduto o seguito dalla sua professione e nazionalità “scrittore brasiliano” spesso accompagnati da aggettivi come “noto, celebre”) e così, sulle pagine de *L'Unità* e *La Stampa*, la letteratura del Nordest fa capolino nei contesti più diversi. Sicuramente è testimoniato l'impegno politico con il Consiglio Mondiale della Pace nato a Parigi nel settembre del 1949, documentato negli anni che vanno dal

1949 al 1952⁹³¹, occasione per frequentazioni con intellettuali che condividono la stessa ideologia politica: Pietro Nenni, Elio Vittorini, Natalia Ginzburg, Salvatore Quasimodo, Renato Guttuso, con i quali instaura un rapporto di amicizia e collaborazione (come appare evidente nel carteggio Puccini con Amado). L'impegno con il Partito Comunista: partecipazione al Congresso del P. C. Cecoslovacco il 25 maggio 1949, ma anche la notizia della sua espulsione dalla Francia (*L'Unità*, edizione piemontese, 24 settembre 1949, p. 3). Questo tipo di partecipazione da parte di Amado è testimoniato, in questi anni, in modo decisamente più significativo da *L'Unità* rispetto a *La Stampa*, che propone un unico articolo, in cui viene citato nell'ambito del Congresso dei Partigiani della Pace svoltosi a Roma (01 novembre 1949, p. 3). *L'Unità* offre anche articoli scritti da Amado, di argomento politico⁹³², come: l'appello scritto con Neruda "*Aiutiamo i democratici dei paesi d'America!*" (30 giugno 1951, p. 3), "*Neruda ed Amado contro le persecuzioni*" (07 luglio 1951, edizione piemontese, p. 3, stesso articolo con altro titolo); racconti dello scrittore brasiliano tradotti da Puccini, "*Scommessa sul fiume*" (26 aprile 1951, p. 3), "*La sfida d'amore*" (30 settembre 1951, p. 3). Tra i contributi a firma di Amado c'è anche una "*Cartolina di Bahia*" (06 giugno 1950, p. 3), che presenta la città in modo puntuale, con uno sguardo ampio, che ne comprende i diversi aspetti e le diverse facce che contribuiscono a disegnarne l'immagine e una "lettera dall'Albania. *Tempo di primavera*" (26 agosto 1950, edizione piemontese, p. 3), diario di un viaggio compiuto nel paese in occasione del Congresso albanese dei Partigiani della Pace.

Se ne registra la presenza al VI Convegno internazionale degli scrittori "La pace, speranza del pianeta" a Sofia, dove presiede tre giorni di studio e di incontri (*L'Unità*, 2 novembre 1986, p. 7, *L'Unità*-dal mondo, "*Letterati, scrittori e poeti discutono di pace*"), lo si trova citato addirittura come facente parte del "comitato internazionale di solidarietà" per la riapertura del processo a Massimo Carlotto (28 maggio 1987, p. 6, *In Italia*; 16 gennaio 1995, p. 8, *Libri*).

C'è poi un articolo scritto di proprio pugno e pubblicato su *L'Unità* del 20 dicembre 1949 (alla p. 3), "*UN SALUTO PER STALIN*", preceduto dalle seguenti parole:

⁹³¹ Nelle seguenti date ne *L'Unità*: 23 ottobre 1949, 29 e 30 ottobre 1949, 06 novembre 1951, 09 dicembre 1952; ne *La Stampa*: 01 novembre 1949.

⁹³² O ne dà notizia, come nel caso del contributo "Il Brasile, feudo degli USA", presente nel n 17 (edizione italiana) di *Per una pace stabile, per una democrazia popolare!* Organo dell'Ufficio d'Informazione dei Partiti Comunisti e Operai, in *L'Unità*, 06 novembre 1948, p. 2, Cronaca di Roma.

Dallo scrittore brasiliano e membro del Comitato mondiale dei partigiani della Pace, Jorge Amado, costretto all'esilio dal governo reazionario del suo paese, abbiamo ricevuto questo scritto che volentieri portiamo a conoscenza dei nostri lettori.

Amado è 'riconosciuto' da *L'Unità*, organo del PCI dal 1924 al 1991, e, più in generale, dagli "intellettuali del Partito Comunista Italiano, impegnati a fare della letteratura un mezzo di trasformazione sociale"⁹³³ a partire dalla persecuzione subita in patria per la sua attività politica e per i suoi romanzi così fortemente permeati di denuncia sociale e di desiderio di riscatto per le fasce popolari più vessate. Il giornale segnala, in un articolo intitolato "*Libro di Amado confiscato dalla polizia brasiliana*", il ritiro del suo libro *Mundo da Paz* (Mondo di pace), seguito dall'arresto di un impiegato della casa editrice Vitoria, la convocazione in Tribunale dei proprietari delle librerie che avevano messo in vendita il libro e la reazione immediata da parte dell'Associazione degli scrittori brasiliani contro l'accaduto⁹³⁴.

Le opere dello scrittore brasiliano diventano però, in entrambi i giornali, anche una proposta di regalo nel periodo natalizio: *La bottega dei miracoli* (17 dicembre 1978); *Due storie del porto di Bahia* (20 dicembre 1980), solo per fare due esempi, con una frase di commento al libro (presente soltanto nel secondo caso), assai scarna di informazioni. Ci si limita a fare leva sui precedenti successi dello scrittore ai quali questo va ad aggiungersi: "Un nuovo, grandissimo successo di Amado". I libri di Amado diventano quindi, un autentico 'prodotto commerciale'⁹³⁵.

⁹³³ "[...] intelectuais do Partido Comunista Italiano empenhados em fazer da literatura um meio de transformação social". LARIZZATTI AGAZZI, G., VINCI M. G. "Jorge Amado e Capitães da areia na Itália", in BORGES DE FAVERI, C. (org.) *O traduzido. Palavra estrangeira*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p. 19. L'articolo relativo alla sentenza di Firenze è stato trovato subito dopo quello scritto da Puccini sulla traduzione di *Terras do Sem Fim* (di cui si è già detto) e le considerazioni fatte allora quanto all'importanza che ricopre sono state confermate dalla lettura di questo articolo di Larizzatti Agazzi e Vinci.

⁹³⁴ *L'Unità*, 11 luglio 1951, p. 6, Ultime L'Unità Notizie. Il libro "narra la vita nell'Unione Sovietica e delle democrazie popolari [...]". La notizia è ripresa dallo stesso giornale il 06 novembre 1951.

⁹³⁵ I libri di Amado diventano strenne natalizie, come: *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste* (*La Stampa*, 7/12/1979; 16/12/1979), *Due storie del porto di Bahia*

Si scomoda Amado e un suo romanzo anche in situazioni che potrebbero, forse così ci si aspetterebbe, avere riferimenti ben più vicini dal punto di vista culturale; è il caso di una battaglia per la difesa dell'ambiente combattuta in Toscana, per la precisione a Scarlino, in provincia di Grosseto, dove è stato impedito all'industria chimica di biossido di titanio, un tempo Montedison e al momento dei fatti di proprietà della multinazionale inglese Tioxid, di scaricare nei fondali del mar Mediterraneo i famigerati "fanghi rossi", reflui di lavorazione. In un articolo del 18 novembre 1988 (alla pagina Lettere e Opinioni), scritto da Roberto Baricci, allora Segretario della Federazione PCI di Grosseto, parlando di tutti gli elementi che, nel tempo, hanno reso possibile quel risultato, si afferma:

In quegli anni il sindaco comunista di Scarlino (che non era certo quell'Ascanio Trinidad che nel libro di Jorge Amado *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*, accoglieva a braccia aperte la Brastanio, grande industria brasiliana produttrice di titanio e di inquinamento) appariva un vero e proprio don Chisciotte e non parte di un movimento articolato, esteso e con più volti come quello attuale.

Si tratta di un altro esempio che dimostra, credo, quanto la letteratura amadiana sia presente nell'immaginario collettivo del pubblico italiano, almeno di una buona parte, dal momento che, se chi scrive usa un romanzo dello scrittore brasiliano, probabilmente è perché si aspetta che il riferimento venga colto senza troppa difficoltà da chi leggerà. Il riferimento era, peraltro, già comparso sulle pagine de *L'Unità* (07 febbraio 1980, p. 9, Libri) in cui si parla del romanzo e si legge "[l]a paradisiaca spiaggia di Mangue Seco è minacciata dall'istallazione di una fabbrica di biossido di titanio — quello prodotto dalla Montedison a Scarlino. per intenderci"

Vi sono poi numerosissime altre situazioni nelle quali la letteratura di Amado viene presentata anche ne *La Stampa*. A lui si fa riferimento quasi come 'principio di autorità', fonte autorevole, capace di dimostrare la veridicità dell'immagine che si sta presentando di Bahia: "il noto

(*La Stampa*, 20/12/1980), *Santa Barbara dei fulmini* (*La Stampa*, 20/12/1989), *Dona Flor e i suoi due mariti* (*L'Unità*, 14/12/1977), *La bottega dei miracoli* (*L'Unità*, 17/12/1978), *Vita e miracoli di Tieta D'Agreste* (*L'Unità*, 7/12/1979), *Due storie del porto di Bahia* (*L'Unità*, 20/12/1980), *Tocaia Grande* (*L'Unità*, 12/12/1985).

scrittore che ha fatto conoscere al mondo il volto tragico della sua città” (27 dicembre 1962, p. 3). Compare come membro della giuria del 38° Festival di Cannes⁹³⁶, come uno dei membri della Commissione che hanno lavorato a un testo provvisorio di Costituzione per il Brasile:

[f]accio parte del gruppo di 50 persone che ha discusso il progetto della Costituzione, lo strumento che è servito a trasformare il Brasile da Paese a regime dittatoriale in Stato di diritto. Ho lavorato soprattutto per abolire dalla legislazione qualunque tipo di censura e ci sono riuscito⁹³⁷.

Ci sono anche alcuni contesti che direi inaspettati, che dimostrano come il nome di Jorge Amado e, di conseguenza, le sue opere, si siano lentamente ramificati nel sistema culturale che li stava accogliendo. Ne è un esempio la sezione delle Parole Incrociate che, ne *La Stampa* (23 aprile 1989, p. 13, I giochi), 22 orizzontale, chiedono di inserire “[l]a patria di Jorge Amado” e (30 novembre 1997, p. 24, Tempo Libero), 47 orizzontale, ne chiedono la nazionalità “[a]mericano come Jorge Amado”. O ancora l’esistenza di un gruppo musicale, un trio, che ovviamente “punta su canzoni brasiliane”, che si chiama “Donna Flor e i suoi due mariti” (*La Stampa*, 07 gennaio 1996, p. 41, Imperia spettacoli e 28 gennaio 1996, p. 43, Imperia spettacoli); Amado è citato, nell’articolo “*Torelli un passato votato al partito*”, come autore preferito del candidato dell’Ulivo, “[d]i Jorge Amado conosco quasi tutto” (*La Stampa*, 09 aprile 1996, p. 37, Liguria). Sempre *La Stampa* (14 novembre 1996, p. 43, Liguria Spettacoli) in un articolo intitolato “*Attenti al lupo, c’è Lucio Dalla*” racconta che: “[d]opo l’attesissimo concerto genovese, Lucio Dalla volerà nuovamente in Sudamerica per incontrare Chico Barque De Hollanda con il quale sta scrivendo una versione teatrale di ‘Dona Flor e i suoi due mariti’, di Jorge Amado che debutterà il prossimo anno”. Questi sono soltanto alcuni esempi, i riferimenti trovati negli archivi *online* de *La Stampa* e *L’Unità* entrati a far parte del *corpus* (e nei Fondi consultati) sono moltissimi, si tratta di un materiale che sarebbe di per sé sufficiente

⁹³⁶ *La Stampa*: 05 aprile 1985, p. 21, Spettacolo, cultura e varietà; 18 aprile 1985, p. 25, Spettacolo, cultura e varietà; 08 maggio 1985, p. 21, Spettacolo, cultura e varietà; 09 maggio 1985, p. 25, Spettacolo, cultura e varietà. Ma anche ne *L’Unità*, 05 aprile 1985, p. 10, Spettacoli Cultura.

⁹³⁷ *La Stampa*, 28 ottobre 1988, p. 23, Spettacoli. Si vedano anche *La Stampa*, 14 novembre 1986, p. 5, Dall’estero e *L’Unità*, 15 novembre 1986, p. 7, Dal mondo.

per fare una ricerca di dottorato, cosa che mi ha imposto, ancora una volta, di fare delle scelte.

L'archivio *online* de *La Stampa* ha restituito anche documenti relativi a *La Stampa sera*, *TuttoDove*, *TuttoLibri* e altri, che non fanno parte del *corpus* in quanto la scelta è stata quella di riflettere esclusivamente sulla proposta fatta dai due quotidiani. Non sono stati considerati da un punto di vista numerico principalmente, non risultano infatti nel conteggio che ha prodotto i grafici 2 e 3 (p. 419), ma vi ho fatto riferimento quando potevano aggiungere informazioni interessanti ai fini della riflessione condotta, come nel caso di altre testate.

Un discorso diverso merita però *TuttoLibri*. Benché risulti essere uno spazio specialistico, settimanale, dedicato, appunto, soltanto ai libri e fornisca, quindi, una visione troppo specifica rispetto a quella che può emergere dai due quotidiani inseriti nel *corpus*, vorrei aprire una parentesi, proprio a partire dalla sua specificità. La lettura delle pagine presenti nell'archivio *online* ha restituito un primo dato interessante: la maggior parte dei riferimenti riguarda Amado, nello specifico le opere della cosiddetta seconda fase, che non fanno parte del *corpus*, dato questo che può dipendere dal fatto che sia nato nel 1975, periodo in cui tale opere sono state, o cominciano, a essere tradotte.

Un alto elemento interessante è dato dal numero elevato di contributi di Stegagno Picchio, su Amado principalmente, come sempre precisi e rispettosi della cultura baiana, come nel caso di “Dona Flor”: romanzo di invenzione, documento etnografico *Il Brasile di Amado fantastico e reale*” (12 novembre 1977, p. 9), che introduce il lettore al *candomblé* ma anche allo spiritismo di Kardec. L'autrice tocca argomenti significativi, che fanno parte di un ‘discorso’ decisamente presente nei quotidiani italiani del *corpus*, come quello del ‘contenitore’ letteratura latino-americana, risolvendo in poche righe eventuali equivoci:

[è] un libro d'invenzione e di documento, dove in sincretismo poetico, modellato sul sincretismo culturale del luogo, convivono il fantastico e il quotidiano, le strade e gli angoli noti di una città villaggio e gli anfratti di un averno negro ritagliato nell'impossibile: dove i personaggi reali, gli amici di Jorge Amado e di sua moglie Zelia, sono introdotti a turno ad avallare, con la loro autorità di esistenti, situazioni e trovate fantastiche. L'Europa scarnita e disseccata crede di aver scoperto la ricetta del realismo fantastico latino-americano. Ma forse ancora ignora fino a che punto la realtà

latino-americana (la brasiliana come quella delle culture di espressione spagnola) sia di per se stessa fantastica, fuori delle nostre razionali coordinate di spazio e di tempo, non aggiustabile ai nostri pur fatiscanti modelli opposizionali di positivo e negativo, di bene e di male.

In modo chiaro e preciso Stegagno Picchio presenta la letteratura amadiana, tirandola fuori da quell'immaginario che non differenzia, di cui ho già detto e propone la traduzione del romanzo dichiarandone il valore culturale: "Dona Flor, nel suo spumeggiare di invenzioni e di trovate, è essa stessa un documento etnofrafico [sic] e sociologico più attendibile di qualunque oggettiva e spassionata descrizione manualistica".

Ho deciso, per quanto concerne la riflessione su *TuttoLibri*, di concentrarmi sulle proposte relative alle traduzioni italiane dei romanzi del *corpus*, che non è interamente rappresentato. Un'opera che viene presentata al pubblico italiano è *Jubiabá*, proposta con diverse modalità che vanno dalla semplice citazione nelle pagine-sezioni che riportano "gli autori e le loro opere" (10 gennaio 1976, s/p) o "bibliografia" (28 febbraio, p. 18), o "Un anno di bibliografia" (10 gennaio 1976, p. 23), leggermente più 'generosa' nel descriverla: "[r]istampa di un romanzo il cui protagonista, pugile seduttore e testa calda, giunge a scoprire la solidarietà umana dopo essere passato attraverso esperienze di violenza individuale", a una recensione vera e propria (06 marzo 1976). Sebbene sia interessante pensare che il libro-archivio tradotto *Jubiabá* possa arricchirsi di un paratesto importante come una recensione, nel leggerla si rimane dubbiosi. Il contributo si intitola "*Il pugile, lo stregone*", l'occhiello interviene sulla tipologia: "Amado, romanzo sociale e picaresco", e l'inizio del testo introduce la letteratura nordestina degli anni Trenta:

[I]a ristampa di questo *Jubiabá* ci riconduce al primo periodo narrativo di Jorge Amado: quello che, sulla scia di José Americo de Almeida, di José Lins do Rego e di altri scrittori populistici brasiliani, appare dominato da preoccupazioni contenutistiche più che dal disimpegno, dal divertimento puro. La scrittura fine a se stessa sarà adottata da Amado dopo il 1954; col romanzo *Gabriela cravo e canela*. In *Jubiabá*, invece, la denuncia sociale pervade tutto il racconto ed affiora anche quando l'autore sembra indulgere al regionalismo, al pittoresco dei

samba vorticosi e dei candomblés. Jubiabá è uno stregone negro, nella cui figura si corrugano le superstizioni, gli esorcismi, le crudeltà di Bahia [...] Tuttavia protagonista del romanzo non è lo stregone (emblema sordido e centenario di miseria e di falsa, fuorviante saggezza) [...].

Oswaldo Guerrieri, nel presentare la ristampa della traduzione di *Jubiabá* riduce questa letteratura a prodotto di “scrittori populistici”, parla dell’impegno sociale degli autori nordestini dicendo che “affiora anche quando l’autore sembra indulgere al regionalismo, al pittoresco dei samba vorticosi e dei candomblés”, sottolineando, tramite l’uso della congiunzione “anche”, che tale impegno non possa esprimersi in un narrare che abbia come caratteristica fondante l’essere regionalista. Siamo molto distanti dalle parole di Stegagno Picchio che, nel presentare *La bottega dei miracoli* (1978), parla di “un romanzo soprattutto che scava più a fondo nella ricerca di quello specifico brasiliano che da sempre è l’oggetto primo di questa letteratura”, e, in un articolo dedicato a *L’indio che genera morte* di Darcy Ribeiro, dice: “[...] una letteratura come la brasiliana in cui gli scrittori (si chiamino Jorge Amado o Lins do Rego, Graciliano Ramos o Guimarães Rosa), amano da sempre plasmare le loro storie nell’argilla locale”⁹³⁸.

Per non parlare della definizione di *Jubiabá*, “emblema sordido e centenario di miseria e di falsa, fuorviante saggezza”, che evoca un’immagine esattamente opposta a quella del personaggio che dà il nome al romanzo, autentico e autorevole punto di riferimento per il protagonista, ma non solo, anche per l’intera comunità cui questi appartiene. Si tratta di un paratesto che definirei fuorviante, confuso, che impoverisce il libro-archivio tradotto, ne offusca la luce.

Qualcosa di opposto riesce a fare Jacobbi, che così presenta la *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea* a cura di Luciana Stegagno Picchio,

[n]e risulta una serie di contributi che spazia dalla letteratura di ‘cordel’ (la forma popolare per eccellenza, che prende il suo nome dallo spago che teneva insieme i fascicoli esposti in bancarelle, botteghe, fiere, sagre) ai contributi creativi dei grandi narratori nordestini del Novecento: Jorge

⁹³⁸ *TuttoLibri*, “Amado, miracolo in Brasile”, 16 dicembre 1978, p. 9, recensioni; *TuttoLibri*, “L’indio che genera morte”, 14 luglio 1979, p. 11, recensioni.

Amado, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego eccetera. [...] L'incontro fra ideologie europee (anche francamente reazionarie) e miti popolari, aspirazioni religiose, ribellismi sociali, crea una rete di simboli nella quale ogni studioso potrà trovarsi giustamente avvolto e coinvolto⁹³⁹.

Jacobbi, con l'ultima frase riportata nella citazione di cui sopra, centra esattamente il nodo centrale dell'introduzione di una letteratura altra in un polisistema letterario di arrivo: deve trattarsi di un incontro, che accetta le differenze ma intravede la possibilità dell'instaurarsi di relazioni, del crearsi di quelle "reti di simboli" che possono permettere la nascita di una vera comunicazione e mediazione tra culture.

Tornando alle opere del *corpus*, *TuttoLibri* presenta la traduzione di *O País do Carnaval* (1931), *Il Paese del Carnevale* (1984), nella traduzione di Grechi:

JORGE Amado ha da tempo provveduto a svuotare il Brasile del mito opulento di una nazione ai margini delle tristezze sudamericane. Con le sue opere della maturità è riuscito a ricomporre lo sfarzo della dimensione naturale, il calore e la sensualità di un popolo sensorialmente iperattivo, il senso della festa come folle, rabbiosa, ubriaca esaltazione della vita e della morte. Adesso due novità editoriali ci obbligano ad un salto indietro nel passato narrativo di Amado e stimolano a nuove versioni della sua scrittura. Sono Il paese del Carnevale e I frutti d'oro⁹⁴⁰.

Una presentazione che conferma quanto ho ipotizzato precedentemente, vale a dire che le traduzioni dei primi tre romanzi di Amado: *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933) e *Suor* (1934) arrivino in Italia sulla scia dei successi dei suoi romanzi della cosiddetta seconda fase tradotti e adattati. In un altro contributo, dal titolo "*Un Amado al cacao lotta con i poveri*" (*TuttoLibri*, 13 ottobre, 1984, p. 2), ancora Soria presenta *Cacao* (1984) collocando il romanzo all'interno della produzione amadiana e, nello specifico, di quello che definisce "[u]n intero ciclo

⁹³⁹ L'articolo si intitola "L'Anonimo e il Creatore, nel Terzo Mondo", il testo di Stegagno Picchio è edito da Bulzoni, Roma.

⁹⁴⁰ *TuttoLibri*, 21 luglio 1984, p. 2, "*Il Brasile del giovane Amado*" di Giuliano Soria.

dell'opera di Amado [...] ispirato a questo tema" e ribadendo questa idea "[s]ono opere tutte ormai proposte in traduzione italiana, alcune proprio in questi ultimi mesi, tanto da far pensare ad un improvviso recupero italiano dell'Amado giovanile". Soria insiste sull'impegno politico-sociale di Amado come uomo e come scrittore e, dopo aver raccontato cosa accade nel romanzo, dice:

[d]ietro il giovane protagonista di Cacao si muove la rivolta umana e politica di tutta la sua classe e in questa chiave il romanzo non è altro che la storia della nascita della coscienza di classe di una comunità di sfruttati e di alienati. [...] Malgrado la retorica dell'intento illustrativo, Cacao è un romanzo intenso per l'evocazione di paesaggi, la corallità umana che si unisce alla passione ideale⁹⁴¹.

Soria si occupa di presentare anche *Mar morto* (1936), nella traduzione di Liliana Bonacini Seppilli, *Mar morto* (1985) e lo fa focalizzando l'attenzione sul rapporto uomini-mare-Yemanjá, come dice già il titolo: "*I marinai di Amado inseguono una donna d'acqua*". Nell'aggiungere che, comunque, le storie sono tante, racconta che

[s]ono unite dal filo sottile di una sorte comune, contenuta tutta, fin dall'inizio, nel luogo di Bahia e nei suoi abitanti. I protagonisti non possono fare altro che trasformare il destino in esistenza, titanici rappresentanti di un'umanità misera e drammatica, nobile e coraggiosa⁹⁴².

Il lettore che dovesse aver voglia di avvicinarsi al libro dopo aver letto il contributo di Soria si troverebbe di fronte esattamente a ciò che le parole dell'articolo hanno anticipato raccontando il rapporto di questi uomini con la "Madre d'acqua, la signora del mare". Ancora un paratesto

⁹⁴¹ La traduzione *Cacao* (1984), di Valentinetti, è presentata nello spazio "appena usciti" (*TuttoLibri*, 15 settembre, 1984, p. 2) molto frettolosamente: "[è] una storia corale sulla grama esistenza di classi sociali sfruttate in Brasile" ed è indicato tra "*i libri più venduti*" (*TuttoLibri*, 06 ottobre, 1984, p. 1). Interessante il riferimento al "ciclo" e all'idea di "storia corale", che richiamano i cicli brasiliani. Anche il lancio della traduzione di *Suor* (1934), *Sudore* (1999), di Daniela Ferioli, viene presentato su *TuttoLibri*, 25 febbraio 1999, p. 6, Einaudi Gennaio Febbraio 1999.

⁹⁴² *TuttoLibri* 06 luglio 1985 p. 2.

importante che si aggiunge a quelli che già arricchiscono il libro-archivio tradotto *Mar morto*. L'ultima traduzione di un romanzo di Amado presentata su *TuttoLibri*, ancora da Soria, è *Capitani della spiaggia* (1988):



Immagine 61: *Capitani della spiaggia* in *TuttoLibri*, 17 settembre 1988, p. 2

L'autore dell'articolo insiste sulla modernità di questo "romanzo di denuncia", attualità delle tematiche che viene dichiarata più volte, in diversi paratesti, ma annulla tutta l'importanza della proposta dicendo "che arriva in Italia dopo 50 anni". Così Soria cancella, con un colpo di spugna, le due prime traduzioni fatte da Puccini⁹⁴³ e impoverisce il libro-archivio tradotto *Capitani della spiaggia* (1988).

Chiudo la parentesi relativa a *TuttoLibri* dicendo che delle opere tradotte degli altri due autori del *corpus* non si fa menzione. È però interessante citare un articolo di Luciano Genta intitolato "*La Einaudi è pronta al rilancio*" (*TuttoLibri*, 29 novembre 1986, prima pagina). Bollati, direttore per la programmazione editoriale, pensa di pubblicare "un classico della letteratura brasiliana, Graciliano Ramos"; realizzerà il progetto, ma pubblicando *San Bernardo* (1993) per la casa editrice da lui diretta, Bollati Boringhieri.

Per concludere la riflessione sulla presenza della letteratura nordestina degli anni Trenta tradotta in Italia nei giornali, sembra di poter affermare che, sebbene la presenza di Ramos e Lins do Rego sia, numericamente, nettamente inferiore di quella di Amado, da un punto di vista qualitativo tale ridotta presenza sia estremamente significativa. L'immagine lasciata dagli articoli di Jacobbi è chiara, precisa, non lascia spazio a stereotipi e propone la letteratura brasiliana del Nordest degli anni Trenta in modo puntuale ed esaustivo, evidenziandone caratteristiche

⁹⁴³ La stessa informazione è data da *Il Tempo*, 14 ottobre 1988, p. 2, in cui Elena Clementelli, dopo aver sottolineato l'attualità della tematica trattata, scrive che "[...] risale addirittura al 1937, anche se appare soltanto ora in traduzione italiana". Articolo conservato presso la Fundação Casa de Jorge Amado.

e specificità. L'attenzione dedicata alla contestualizzazione di questa letteratura è importante per far sì che il lettore ne colga la portata rivoluzionaria e innovativa. Viene presentata una letteratura brasiliana probabilmente molto distante dall'idea di Brasile che generalmente emerge dalle pagine dei quotidiani, legata troppo spesso al calcio (che offre, però, a volte l'occasione di parlare di letteratura brasiliana, come si è visto), alla sensualità e alla musica; è proposto un Brasile nuovo. Il problema è soltanto uno: non sono articoli pubblicati sui quotidiani che fanno parte del *corpus*, nei quali, invece, questa letteratura resta completamente, o quasi, latitante.

La presenza di Amado è decisamente superiore, cosa che contribuisce sicuramente ad aumentare la popolarità sia dello scrittore che della sua opera, ma spesso Amado diventa un'immagine *passe-partout* per rappresentare qualsiasi cosa sia Brasile, e viceversa, tutto quello che è relativo al Brasile sembra poter essere riferito allo scrittore. Per quanto concerne i romanzi del *corpus* di Amado, la proposta che viene fatta delle traduzioni italiane ne *L'Unità* e *La Stampa* passa attraverso diversi elementi, che spesso possono essere visti come marginali, o addirittura non attinenti, ma che entrano invece a far parte integrante del libro-archivio tradotto. Parlo della figura di Amado intellettuale impegnato e perseguitato politicamente, la cui opera è sottoposta a censura e mandata a processo in un tribunale; Amado espressione vivente e traduttore del proprio paese tramite la parola scritta, ma anche quella visiva, basti pensare alle mostre di fotografie organizzate con Patrizia Gancotti⁹⁴⁴ o al citato evento di Roma "*Bahia de todos os samba*"; Amado vicino all'Italia, come testimoniano le sue numerose presenze nel paese; Amado multimediale, la cui opera arriva in diverse riscritture, disponibili in libreria, al cinema, in televisione, ma anche nei programmi in cui ne parla alla TV appunto, o alla radio; Amado autore latinoamericano; Amado vincitore di premi letterari e non solo (basti pensare al Premio Nonino, o al Premio Brancati⁹⁴⁵, solo per fare alcuni esempi); Amado disegnatore dell'immagine della donna brasiliana, Gabriela, Dona Flor e Tieta (che hanno, in molti degli adattamenti e nell'immaginario italiano, il volto di

⁹⁴⁴ I riferimenti alle pagine dei giornali sono disponibili nell'Appendice 3.

⁹⁴⁵ È interessante segnalare che, nell'articolo "*Amado, la vita è sogno*" (*L'Unità*, 25 aprile 1995, p. 9, Cultura & Spettacoli), lo scrittore dice di aver letto Brancati e di amare Sciascia e Consolo. Sciascia ha fatto parte della giuria che gli ha assegnato il Premio IILA per *Teresa Batista stanca di guerra* (1975), ulteriore indizio delle frequentazioni italiane di Amado, non solo personali, ma anche letterarie.

Sônia Braga), Teresa; Amado visto come esponente della letteratura regionalista nordestina con Ramos e Lins do Rego; Amado che parla delle proprie opere. Conseguentemente, tramite Amado, diverse immagini della letteratura brasiliana sono proposte dalle pagine dei due giornali del *corpus*: quella impegnata politicamente (e per questo anche soggetta a censura), quella attenta a problemi sociali specifici (e per questo processata in un tribunale) e quella esuberante, più 'esotica'.

Il ruolo dello scrittore è, inoltre, molto importante nel momento in cui presenta, di fatto, i suoi romanzi, in prima persona sulle pagine dei due quotidiani del *corpus*, ma anche indirettamente, come nel caso dei citati articoli in cui parla, spesso ai ragazzi, del problema purtroppo sempre attualissimo dei ragazzi di strada di Bahia. Quegli articoli in cui lo scrittore brasiliano fa una critica diretta e feroce del suo paese che lascia che questi ragazzi conducano una vita di violenza, di assenza di tutto, di affetto, del diritto a essere ragazzi, al ricevere un'istruzione, sono un importante epitesto di *Capitães da Areia* e del suo libro-archivio tradotto in italiano anche se Amado non ne parla esplicitamente. La proposta che della traduzione viene fatta è, ovviamente, diversa da quella che può essere veicolata da un articolo ad essa esplicitamente dedicato, ma non è meno marcante ed efficace⁹⁴⁶, attraverso le parole di Amado sui 'capitani' il lettore può arrivare al romanzo e arrivarci con aspettative che difficilmente verranno deluse, ma purtroppo questo non accade sempre, spesso l'immagine preponderante è quella legata ai soliti stereotipi, carnevale, samba, mulatte e il lettore filtra attraverso questa il suo approccio alla letteratura amadiana.

Per quanto riguarda la letteratura di Amado, inoltre, credo che le pagine dei due quotidiani del *corpus* offrano un esempio di costruzione di un personaggio, a partire da un discorso critico che insiste più sull'ambito di un dominio biografico, che sui suoi testi letterari⁹⁴⁷. La stampa ha, sia nel caso de *L'Unità* che de *La Stampa*, concentrato il *focus* di interesse più sull'uomo che sullo scrittore Jorge Amado e, di conseguenza, sulle

⁹⁴⁶ Si vedano, per esempio anche i seguenti articoli de *L'Unità*: "Alla ricerca di Simon Bolivar" (21 luglio 1993, p. 2, Interviste & Commenti, relativo alla terza conferenza dei paesi iberici e latino-americani); "*La violenza nel Brasile dimenticato*" (01 settembre 1993, prima pagina); "*Los meniños de la rua hanno perso l'innocenza*" (05 settembre 1993, p. 10, nel Mondo). Sono tutti a firma di Gianni Minà, presentano il problema di miscuglio di lingue di cui ho già parlato e si dice, erroneamente, che Amado ha raccontato la storia dei "capitani della spiaggia" 25 anni prima.

⁹⁴⁷ Si veda LEFEVERE, A. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, pp. 143-153.

sue opere tradotte. In alcuni periodi leggere questi autori significava schierarsi politicamente e la costruzione del personaggio e dell'immagine della letteratura da loro proposta ne ha sicuramente risentito. La 'conversione' a temi più 'leggeri' di Amado può aver fatto dimenticare ad alcuni lettori la sua prima fase più impegnata e 'dura', spingendoli ad avvicinarsi alle sue opere successive, ampiamente presenti nei due giornali. Oppure, semplicemente invece, prima il circuito in cui era stato divulgato era troppo ristretto, come ho già detto, mentre in seguito il cinema e la televisione, ma anche la presenza dello scrittore in Italia, ampiamente documentata sui giornali, lo hanno portato più lontano, facendogli incontrare un pubblico più ampio e, forse, meno esigente. L'attenzione su Amado uomo ha, però, avuto conseguenze interessanti principalmente per alcuni libri-archivi tradotti, come *Capitani della spiaggia*, che è presentato forse nel modo più efficace e interessante proprio quando non lo si menziona direttamente, ma lo si presenta attraverso interviste concesse da Amado o da altri, che parlano della loro realtà permettendo così la sopravvivenza del testo tradotto, come si è visto.

Un'altra strategia di cui parla Lefevere, estremamente efficace è quella della "memoria selettiva"⁹⁴⁸, forse è il caso di Ramos, ricordato, ma solo per gli adattamenti delle sue opere per il cinema. Il caso di Lins do Rego, infine, è un esempio dell'importanza dei paratesti perché, come si è visto, per ben due volte si parla di lui in un contesto sportivo, legato al calcio. Vale, inoltre, per il ricco e denso articolo di Bianchini "*Su quel treno del Nordeste*" (*La Stampa*, 19 luglio 1974, p. 8) quello che ho detto del contributo di Jacobbi, con la differenza che questo contributo fa parte del *corpus*.

L'ultima considerazione riguarda l'immagine fornita nei giornali del *corpus* della letteratura regionalista Nordestina degli anni Trenta che, quando riesce a sfuggire al famigerato e indifferenziato contenitore 'letteratura latino-americana', è resa dal fatto che siano citati i tre autori del *corpus* insieme, visti come facenti parte di un 'gruppo' che condivide urgenze, sensibilità, modalità espressive, ma senza che ci sia un approfondimento. L'immagine rimane sfuocata. È, paradossalmente, più nitida in alcuni casi in cui si presenta il Nordest del Brasile, con articoli che entrano, indiscutibilmente, a far parte dei libri-archivi tradotti di Amado, Ramos e Lins do Rego, con una modalità simile a quella di cui ho parlato per Amado.

⁹⁴⁸ LEFEVERE, A. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, op. cit., 1998, p. 145.

Ho già detto di alcuni di questi articoli: dipingono un'immagine del Brasile che non rinuncia agli aspetti più duri, è realmente sfaccettata e sempre attenta ai marcatori culturali, ma vorrei concludere proponendone ancora un paio. Ne può essere un esempio l'articolo dedicato a Mons. Camara, (*"Ritorno dal vescovo 'rosso' che lotta contro la miseria del Nordest"*, 08 ottobre 1976, p. 3, di Francesco Rosso) in cui compare un termine regionalista importante, *"pau de arara"*, di cui si fornisce un'esauriente spiegazione:

[I]e autorità sono preoccupate dell'esodo tuttora massiccio dei nordestini verso le grandi città del Sud, soprattutto Rio de Janeiro e San Paolo, e vorrebbero arrestare questo flusso che sovente, come ai tempi dei *pau de arara* (letteralmente, grucce da pappagallo, perché viaggiavano su camion, ritti in piedi, reggendosi ad un bastone teso per traverso) finiscono nelle mani di mercanti di braccia che li sfruttano.

La stessa definizione è usata da Sandro Doglio nel suo articolo *"Il samba dell'oro e della fame"* (*La Stampa*, 9 marzo 1983, p. 3), di cui vale la pena riportare l'occhiello: "NEL BRASILE CHE CAMBIA, GIOIA DI VIVERE E DRAMMATICI CONTRASTI" e il catenaccio:

Anche senza il carnevale, i brasiliani sorridono, hanno voglia di divertirsi – 'Siamo diversi da tutti', spiega lo scrittore Jorge Amado: 'La festa è una rivincita su secoli di miseria' Ma l'allegria s'arresta ai confini della politica e dell'economia - Ogni giorno migliaia di poveri giungono a Rio, a San Paolo e in altre città cercando qualche lavoro, o anche solo un po' di pane.

Ancora una volta questi elementi anticipano efficacemente il contenuto dell'articolo, che parla di

un'allegria che si ritrova nell'industrializzata San Paolo, nelle zone agricole del Sud, nel Sertão miserabile, nelle piantagioni di cacao, canna da zucchero e caffè, dove spesso le condizioni di lavoro (e di vita) sono rimaste al Medioevo: nel miserabile Nordeste di Recife e Natal; nel cuore stesso dell'Amazzonia o del Mato Grosso.

Un'allegria, una gioia di vivere che si è diffusa in tutto il continente brasiliano — più grande dell'Europa —, ma che misteriosamente si arresta ai confini politici”.

Il lettore si confronta con il Nordest e ritrova gli stessi personaggi:

[...] ogni giorno i '*pau de arara*' (letteralmente: palo di pappagallo, già simbolo di oppressione, ma oggi nome comune per gli autocarri che trasportano l'emigrazione interna dal Nord al Sud), scaricano a Rio, a San Paolo, a Santos, a Curitiba, a Porto Alegre, migliaia di poveri cristi che fuggono la siccità, la fame, l'indigenza cronica, per cercare qualche lavoro, o anche solo un tozzo di pane.

Non si parla esplicitamente di letteratura regionalista nordestina degli anni Trenta, ma il Nordest di Amado, Ramos e Lins do Rego si trova in queste parole.

5 IMMAGINI A COLORI: TRATTI DELLA CULTURA

Un paratesto importante è sicuramente la copertina, carta di presentazione, biglietto da visita del libro all'eventuale lettore. La copertina consta di diversi elementi, tutti significativi, in maggior o minor misura, ai fini della riflessione su quella che è la proposta di traduzione fatta al pubblico lettore italiano. Mi riferisco al titolo, a eventuali sottotitoli, a illustrazioni, a recensioni, a riassunti, a commenti sul libro e anche a collane nelle quali il libro è stato inserito, alla biografia dell'autore sulla prima, seconda, terza e quarta di copertina. Nel primo paragrafo mi concentro proprio sugli elementi presenti in questo paratesto, cercando di partire dall'illustrazione, quando presente, ma vedendola sempre in relazione agli altri elementi presenti sulla copertina. Il secondo paragrafo è dedicato alla traduzione del titolo, che ha anch'esso un ruolo molto significativo nella proposta che si può offrire al pubblico lettore.

5.1 LA TRADUZIONE DELL'IMMAGINE

La traduzione, nel complesso percorso svolto fin qui, come si è visto, si dispiega in tanti movimenti. Proporre una riflessione sulla traduzione è appunto entrare in una fitta selva, in un labirinto, insomma, in un archivio che nasconde tante cose dietro a quelle che sono più leggibili e immediate. Compito dello studioso di fronte a un argomento così ordito è quello di scavare e scovare. Se da un lato la copertina è forse uno dei primi elementi percepiti da un possibile lettore, e ha il potere di attrarre e respingere, essendo così fondamentale e essenziale – una specie di carta di identità –, dall'altro, qui, sarà la stazione ultima di questa traiettoria, nonché un importante paratesto e uno degli elementi culturali extralinguistici di cui parla Aubert

[...] il testo incorpora anche, in sé, una determinata espressione della realtà o una determinata concezione di essa; e le operazioni linguistiche e, perciò, anche le operazioni traduttologiche rimettono e si riferiscono ad una moltitudine di elementi culturali extralinguistici.⁹⁴⁹

⁹⁴⁹ “[...] o texto incorpora, também, em si, uma determinada expressão da realidade ou determinada concepção dela; e as operações lingüísticas e, portanto, também as operações tradutórias, remetem e se referem a uma multidão de elementos culturais extra-lingüísticos”. AUBERT, F., H.

I testi che prendo in esame hanno compiuto un viaggio, attraversato una frontiera con tutto il loro bagaglio culturale e questo viaggio, reso possibile dalla traduzione, comporta una trasformazione⁹⁵⁰; nel momento in cui l'opera tradotta entrerà a far parte del panorama letterario di un'altra cultura, in questo caso quella italiana, non sarà più quella che era uscita dalla penna dell'autore in patria. Il libro tradotto va a inserirsi nel contesto italiano, e l'accoglienza, l'inserimento di questo nuovo ed estraneo elemento nel polisistema letterario italiano dipende, come ho già evidenziato, da diverse componenti, storiche, sociali, culturali. Entra in un polisistema che è, evidentemente, letterario, ma, in senso più ampio, culturale. La cultura è, secondo Clifford Geertz⁹⁵¹, un sistema di simboli condivisi da tutti coloro che hanno contribuito e contribuiscono a darle forma e, da questo punto di vista, il testo ovviamente, ma anche l'illustrazione presente sulla copertina e tutto quello che accompagna la materia libro, come per esempio il titolo (e la sua forma), citazioni eventualmente aggiunte dall'editore, la prima pagina, la seconda, terza e quarta di copertina, possono essere richiami potenzialmente condivisi al contesto in cui l'opera nasce. La proposta in traduzione di un libro-archivio implica la 'traduzione' dei suoi paratesti. Tradurre tutto questo richiederebbe quindi una sensibilità che prevede una condivisione di riferimenti data dalla conoscenza del contesto culturale di partenza, oltre che di quello di arrivo; non si può, infatti, come dice Ricoeur, "presupporre un'omologia completa tra segno e cosa, senza arbitrarità, quindi – più ampiamente – tra linguaggio e mondo"⁹⁵². La cultura non può più essere considerata come una valigia che l'individuo si porta dietro, chiusa in se stessa, 'pura', stabile, immobile, immutabile e quindi studiabile a tavolino, è invece protagonista di un continuo dialogo con le altre culture con le quali viene a contatto, in un incontro che prevede permeabilità, scambio, ibridazione, contaminazione (e, perché no,

"Desafios da tradução cultural (as aventuras tradutórias do Askeladden)". In: *TradTerm.2*. São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 1995, p. 32.

⁹⁵⁰ Si veda FABIETTI, U. *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*. Bari: Editori Laterza, 1999.

⁹⁵¹ GEERTZ, C. *Interpretazione di culture*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1998. Molti autori hanno dato definizioni di 'cultura' e parlato di simboli, ho fatto qui riferimento a una delle più recenti.

⁹⁵² RICOEUR, P. *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, op. cit., 2008, p. 34.

conflitto) e una continua negoziazione con altri codici culturali⁹⁵³. Da questa negoziazione esce quell'immagine di cui vado alla ricerca. Mi occupo ora, nello specifico, di questa specie di carta di identità, cioè la copertina, primo paratesto che si offre al pubblico lettore e dell'immagine, intesa come immagine *in toto*, non soltanto come eventuale illustrazione, che essa presenta nei libri-archivi tradotti del *corpus*.

Concentrando l'attenzione sulla copertina, la casa editrice può sicuramente dare un carattere al libro che inserisce nel suo catalogo, imprimendogli requisiti ben definiti, delineandone, direi, l'identità. Potrebbe, in questa importante fase, scegliere di fare riferimento a quelle caratteristiche che l'immaginario collettivo italiano assimila alla cultura di provenienza, riconoscibili e rassicuranti, nel tentativo di mitigare la "prova dell'estraneo" di cui parla Berman. Privilegerà, in questo caso, le possibili associazioni di idee che consentono di connettere ciò che non si conosce a ciò che invece fa già parte del proprio universo conoscitivo. Potrebbe invece cercare di interpretare e riprodurre il tipo di scelta fatta in patria e fare riferimento a un altrove sconosciuto, lontano, oggetto di un desiderio di conoscenza e di scoperta o optare, infine, per qualcosa di completamente nuovo. Le scelte che portano alla definizione di una copertina sono frutto non soltanto di un discorso letterario, culturale, artistico, ma vanno lette anche in termini commerciali. È necessario infatti tenere in considerazione il discorso pubblicitario, che deve portare il lettore a comprare il libro; in questo senso si può parlare di un 'confezionamento' di quello che è un vero e proprio prodotto commerciale, con tutti i suoi paratesti, e la copertina che diventa l'etichetta cui vengono affidate le informazioni 'per il consumatore'. Il modo in cui questo 'imballaggio' viene messo assieme dipende da diversi elementi: il contesto sociale in cui e per cui avviene il lancio del libro, le esigenze del patronato, le tendenze del momento, ma anche la biografia degli illustratori, vale a dire che l'esistenza di un qualche legame con la cultura di provenienza del libro di cui curano la copertina può influire sulle loro scelte. Il libro si trova tra chi scrive e chi legge e la copertina diventa tramite della comunicazione che si instaura in questo rapporto, assumendosi la responsabilità di donare personalità al testo, facendone il testimone dello spirito di chi scrive, basti pensare alle parole di Sônia Regina de Araújo Caldas:

⁹⁵³ Si veda CLIFFORD, J. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008; *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010.

l'esistenza dei personaggi e delle immagini che Amado ha dipinto con le parole in questo romanzo è condizionata dal prodotto libro come oggetto fisico e dallo sguardo del lettore-osservatore, che materializza i personaggi tramite i tratti e i colori stampati nelle copertine-confezioni⁹⁵⁴.

La copertina, come gli altri paratesti, produce significati utilizzando il linguaggio verbale per esempio per il nome dell'autore, il titolo, la casa editrice, la collana, ma anche quello non verbale, figurativo, può essere vista come un segno. Faccio riferimento a un concetto semiotico di cultura, secondo il quale l'ostacolo maggiore alla comprensione, quando ci si confronta con un'altra cultura, è la mancanza di familiarità con l'universo immaginativo entro il quale gli atti degli appartenenti a quel mondo culturale diventano segni⁹⁵⁵. Chi condivide una cultura ne condivide simboli e quindi significati. Il discorso costruito nella copertina deve essere riconosciuto dalla comunità cui il libro è destinato. Mi interessa riflettere proprio sul discorso delle copertine, su come ogni singolo particolare, apparentemente insignificante, possa diventare un indizio di qualcosa di estremamente significativo, su come tutti gli elementi presenti nella copertina possano instaurare una relazione, intrecciarsi tra di loro e dare così adito a nuove interpretazioni.

In questo processo delicato la memoria e la rappresentazione giocano un ruolo importante: ciò che vediamo è in realtà ciò che vogliamo vedere o ciò che altri hanno reso evidente per noi? Lo sguardo che si getta sulla realtà è sempre personale, legato alle proprie esperienze, conoscenze e convinzioni. Si può dire che

[l]'esperienza visuale è dinamica, è prima di tutto un'interazione di tensioni direzionate. [...] Durante la percezione, l'osservatore arriverà spontaneamente a conclusioni o a induzioni percettive che derivano da conoscenze acquisite precedentemente, tenendo conto che la percezione

⁹⁵⁴ “*A existência dos personagens e imagens que Amado pintou com palavras nesta ficção, está condicionada ao produto livro como objeto físico e ao olhar do observador-leitor, que corporifica os personagens mediante os traços e cores impressos nas embalagens-capas*”. DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 20. Nella citazione l'autrice fa riferimento a *Gabriela cravo e canela* di Amado.

⁹⁵⁵ GEERTZ, C. *Interpretazione di culture*, op. cit., 1998, p. 21.

è un campo continuo di forze, in cui le linee sono punti che si inclinano in una determinata direzione. [...] l'osservatore vede quello che è alla sua portata, ciò che si sa o che si crede, influenza il modo di vedere le cose. Inoltre, non si guarda mai una sola cosa per volta, si vede sempre la relazione tra le cose e lo stesso osservatore, dato che la visione è sempre in movimento⁹⁵⁶.

Il fatto di trovare un'immagine simile a quella che ci si è formati di un paese, di una lingua, insomma, di una cultura, è sicuramente rassicurante e probabilmente funge da stimolo invitando alla lettura della letteratura che da quel luogo proviene. Il discorso etico entra però in gioco a questo punto, poiché la traduzione di un titolo e di un'illustrazione presente sulla copertina è sicuramente fondamentale ai fini della creazione di un orizzonte di aspettative da parte del lettore, che può essere tratto in inganno e trovare, nelle pagine del testo, un mondo assai diverso da quello evocato dalla copertina. Nell'incontro tra copertina e lettore si pongono le condizioni di quello che definirei un 'patto', dal momento che il lettore accetta la proposta fatta dalla copertina, con tutti i suoi elementi

che inducono all'acquisto del libro, la vernice usata dal copertinista per incantare il consumatore e la relazione tra le informazioni obbligatorie, che instaurano un'armonia e un contratto con il prodotto che accolgono al loro interno, l'opera di Jorge Amado⁹⁵⁷.

⁹⁵⁶ “A experiência visual é dinâmica, é antes de tudo uma interação de tensões dirigidas. [...] Durante a percepção, o observador vai chegar espontaneamente a conclusões ou a induções perceptivas derivadas de conhecimento adquiridos previamente, considerando que a percepção é um campo contínuo de forças, onde as linhas são pontos que se inclinam para uma determinada direção. [...] o observador vê aquilo que está ao seu alcance, o que se sabe e o que se julga afetam o modo de ver as coisas. Além disso, nunca se olha para uma só coisa de cada vez, sempre se vê a relação entre as coisas e o próprio observador, pois a visão está sempre em movimento”. DE ARAÚJO CALDAS, S. R. Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais, op. cit., 2009, p. 48.

⁹⁵⁷ “[Q]ue seduzem para a compra do livro, o ‘verniz’ usado pelo capista para encantar o consumidor, e a relação das informações obrigatórias, que estabelecem uma harmonia e um contrato com o produto interno, a obra de Jorge Amado”. Ibidem, p. 56.

In realtà i ‘contratti’ sono almeno tre, dal momento che bisogna considerare quello tra editore e copertinista, quello tra copertinista-romanzo-lettore, quello stretto tra copertina e lettore. È interessante considerare la visione piuttosto precisa delle relazioni che si instaurano tra i citati protagonisti di questo rapporto proposta da De Araújo Caldas, che sostiene che, se l’editore si preoccupa del fatto che la copertina possa essere attraente,

il copertinista si preoccupa di stabilire equivalenze visuali, che si avvicinino il più possibile alle relazioni fatte nell’ambito della cultura del pubblico di arrivo, senza rinunciare alla fedeltà al contesto storico-sociale dell’autore dell’opera letteraria, in un lavoro non soltanto tecnico o sistematico, ma culturale. Il contratto con l’editore lo obbliga a confrontarsi con situazioni di difficile rappresentazione, cosa che rende molto più difficile il suo lavoro, senza parlare delle copertine di libri in serie⁹⁵⁸.

Non bisogna inoltre dimenticare il gusto personale dell’editore e il suo obiettivo principale: la vendita.

Un copertinista, nello stringere i patti di cui dicevo, deve quindi tenere presenti diversi elementi: lettura e inevitabile interpretazione e rappresentazione del testo letterario in questione, spesso mediato, dal momento che in molti casi lo leggerà in traduzione, aspettative e modelli culturali o, per dirla con le parole di Arnheim l’“inventario visuale”⁹⁵⁹ del

⁹⁵⁸ “[O] capista está preocupado em estabelecer equivalências visuais, que cheguem o mais próximo das relações feitas na cultura do público-alvo, sem perder a fidelidade ao contexto histórico-social do autor da obra literária num trabalho não somente técnico ou sistemático, mas cultural. O contrato com a editora força-o a lidar com situações de difícil representação, o que dificulta bastante o seu trabalho, sem falar nas capas de livros em série”. DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 57. Il discorso dei libri in serie può riferirsi, per esempio, a *Fuoco spento* (1956) e *Angoscia* (1954), Fratelli Bocca Editori, nella collana “Biblioteca Mondiale Bocca. Scrittori brasiliani”, ma anche a *Vite secche* nella collana “Serendipity” per Biblioteca del Vascello (1993) e Robin Edizioni, Biblioteca del Vascello (2001).

⁹⁵⁹ ARNHEIM, R., *Il pensiero visuale*, Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2013, p. 25.

pubblico cui il libro è destinato, le esigenze estetiche e commerciali della casa editrice. La copertina è il risultato di numerose interpretazioni: Amado ha rappresentato con le parole una realtà, una storia, il traduttore le ha rese con altre parole, in un'altra lingua, il copertinista le propone con immagini iconografiche ma anche grafiche (autore, titolo, eventuali commenti). Come ci possono essere tante riscritture quanti sono i diversi traduttori di un'opera letteraria, così ci possono essere tante riscritture, anche visuali, che compongono il discorso presente nella copertina, riscritture fatte a partire dall'opera e dal vissuto, dalle conoscenze di chi si occupa della copertina.

La scelta degli elementi che normalmente si trovano in questo paratesto: illustrazioni, colori, caratteri, titoli, marchi, è quindi delicata, perché il loro entrare in relazione andrà a dare vita al discorso contenuto nella copertina, da cui può dipendere la riuscita (intesa come efficacia) o il fallimento della proposta e, di conseguenza, il tipo di comunicazione che si instaurerà tra testo e lettore. Si può parlare di discorso polifonico per la copertina, che nasce dall'unione di diversi elementi, di arte e tecnica, poiché è opera contemporaneamente dello scrittore, autore del testo cui questa si riferisce, dell'artista, che la deve ideare e del tipografo che la realizza, ed è strettamente legata all'epoca in cui viene prodotta. La produzione di una copertina che entri effettivamente e con successo in dialogo con il possibile lettore richiede numerose conoscenze tecniche, come per esempio l'uso dei colori, ma che sono al contempo culturali, nella fattispecie il significato che un certo colore può avere per una determinata cultura. Volendo portare il discorso a considerazioni estreme, il colore stesso non è una proprietà intrinseca di un oggetto, è un aspetto che il nostro sistema visivo gli attribuisce, è soggettivo, basti pensare ai daltonici⁹⁶⁰. Esige inoltre una conoscenza adeguata dell'universo culturale da cui l'opera proviene, ma anche di quello cui essa è destinata; come dice Paolo Chiozzi:

[c]ome qualsiasi testo antropologico, ma forse in maniera assai più evidente, il testo visuale tende a rivelare informazioni sull'evento o la persona rappresentati e insieme su colui che ha prodotto quel testo, sul suo modo di vedere, interpretare e rappresentare la realtà [...] 'osservazione circolare'

⁹⁶⁰ Per il discorso sui colori faccio riferimento a MAFFEI, L. e FIORENTINI, A. *Arte e cervello*. Bologna: Zanichelli, 1995, pp. 99-141 e a DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009.

(noi-loro-noi) e non più verticale ed unidirezionale (noi-loro)⁹⁶¹.

Come per il traduttore, anche per il copertinista, che di fatto traduce, a sua volta, il testo in immagine, producendo una propria rilettura-riscrittura o, eventualmente, rende in traduzione nell'illustrazione che fa mostra di sé nel libro-archivio di arrivo quella presente sul libro-archivio di partenza, è importante possedere conoscenze sulle culture cui appartengono gli scrittori che traduce. Arriverei a considerare, in questo senso, la traduzione come esempio di ricerca sul campo. Il momento successivo, che definirei di 'acquisizione' del testo altro, richiede una conoscenza approfondita dell'ambiente intellettuale, sociale, culturale cui il libro-archivio tradotto è destinato. Anche per quanto riguarda la riscrittura della copertina, come per la traduzione del testo, si può parlare di manipolazione.

L'ideologia ha infatti un ruolo fondamentale, come nella pubblicità e per le scelte editoriali spesso si fa affidamento su immagini cristallizzate, stereotipi, che diventano una sorta di retorica dell'immagine, volta a mantenere l'immagine che si ha di se stessi, nel confronto con l'altro. Il nuovo potrà quindi, più facilmente, essere recepito attraverso il già noto, meglio se rivestito di un'aura di 'tipico', o esperito socialmente come tale nella memoria discorsiva collettiva. Come scrive Annalisa Frisina infatti: "[n]ella vita quotidiana gli attori sociali abitano un mondo 'intersoggettivo', si servono di 'tipizzazioni' (significati prestabiliti) trasmesse dai loro gruppi sociali di appartenenza"⁹⁶². Il copertinista deve tenere conto di tutto questo nel momento in cui 'confeziona' la copertina, deve avere davanti a sé un ipotetico lettore, o meglio un lettore virtuale, del quale deve conoscere gusto, visione, aspettative collegate a certe tematiche e ambienti culturalmente distanti, deve poter ipotizzare a quale immaginario faccia riferimento, a quali riferimenti attinga. Chi crea una copertina crea un discorso suo personale, ma che indicherà al lettore una modalità di lettura, assumendosi così la responsabilità di indicargli una relazione di significati che recano sicuramente la sua propria impronta, ma che dovrebbero essere anche il risultato del dialogo instaurato con quel lettore virtuale di cui parlavo. Il lettore, dal canto suo, produrrà una parte del significato contenuto nella copertina con la sua propria lettura, a partire

⁹⁶¹ CHIOZZI, P. *Manuale di antropologia visuale*, op. cit., 1992, p. 10.

⁹⁶² FRISINA, A. *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*. Torino: UTET Università, 2013, p. 4.

dalle proprie esperienze, conoscenze, esigenze; l'osservatore completa, con il suo immaginario, quello che manca o che è presente soltanto sotto forma di stimolo. Si instaura così un movimento doppio, una negoziazione di significati, visto "come l'immagine e la sua presentazione sono luoghi di scambio e produzione di cultura"⁹⁶³. Se, da una parte, il linguaggio delle immagini, il linguaggio non verbale, in generale, è più immediato e comprensibile da tutti rispetto a quello verbale, dall'altra esso è più arbitrario, nel senso che la comprensione dipende da elementi culturali e, di conseguenza, è soggetto, forse più di quello verbale, a numerose interpretazioni. L'immagine è polisemica, come scrive Emmanuel Alloa "[d]unque, niente sembra meno sicuro dell'*essere* dell'immagine"⁹⁶⁴. Sebbene non si possa non riconoscere la forza emotiva delle immagini, esse

vengono infatti interpretate in molti modi perché hanno un codice debole, veicolano messaggi ambigui. Questa loro *polisemia*, cioè molteplicità di significati, permette di indagare in profondità la soggettività e le cornici culturali di chi osserva⁹⁶⁵.

Si tratta di un confronto che può favorire la conoscenza e la determinazione della propria cultura partendo da quella dell'altro, dal momento che la scelta di un'immagine non è, ovviamente, mai casuale, ma deriva, come ho già detto, dalla conoscenza di un immaginario relativo prima di tutto alla cultura cui si appartiene. La copertina cerca di catturare l'osservatore, le sue convinzioni, il suo immaginario e spesso, nell'edizione italiana, il richiamo è a come si crede che sia il contesto in cui l'opera letteraria nasce, facendo riferimento a un'immagine il più delle volte stereotipata associata al paese e alla letteratura da cui essa proviene; "[a]llo stesso tempo, quando usiamo immagini, e quando attraverso queste immagini rappresentiamo l'altro, raccontiamo qualcosa di noi. Facciamo emergere un nostro percorso mentale, una nostra mappa di

⁹⁶³ PANDOLFI, L. *L'interpretazione dell'altro. Per un'antropologia visuale dialogica*. Roma: Aracne, 2005, p. 33.

⁹⁶⁴ "Ora, nada parece menos seguro do que o ser da imagem". ALLOA, E. (Org.) "Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar", in ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 7.

⁹⁶⁵ FRISINA, A. *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, op. cit., 2013, p. 35.

significati”⁹⁶⁶. Il risultato è, ovviamente, uno iato sul quale riflettere. La proposta di un’immagine, in questo senso, può agire attivamente sulla formazione o sul mantenimento di pregiudizi e stereotipi relativi a una cultura vista dalla prospettiva dell’altro, visto che “[i]l potere dello stereotipo e la sua pericolosità non consistono tanto nel *deformare* la realtà ma nel *produrla*”⁹⁶⁷.

Visto che l’immagine è polisemica, è necessario che ci siano ulteriori elementi verbali che non diano adito a possibili diverse interpretazioni, ma che siano, invece, chiari e soprattutto non ambigui, subito riconoscibili e interpretabili da parte dell’intero gruppo culturale cui la copertina è diretta. Sebbene si possa pensare che, in questo caso, il compito sia molto più facile, in realtà così non è, dal momento che ognuno degli elementi contenuti nella copertina assume un senso ben preciso a seconda delle scelte compiute e del discorso costruito, e la traduzione del titolo ne è un ottimo esempio. La copertina è, infatti, divisa in spazi destinati ad accogliere informazioni: volte a ‘sedurre’ il potenziale lettore, di interesse per la casa editrice, più o meno obbligatorie a livello fiscale. Gli spazi e le modalità con cui tali informazioni sono inserite nella copertina possono variare quanto a disposizione e dimensioni; le variazioni hanno una motivazione ben precisa, devono sortire effetti.

Se si assume il punto di vista del potenziale lettore, l’atto dell’acquisto può dipendere da tanti elementi, dai più razionali a quelli, al contrario, più irrazionali. Tra i primi rientra sicuramente una riflessione relativa al libro stesso, all’autore, specialmente se già noto, all’utilità che possa avere portarlo a casa, sia dal punto di vista personale che professionale, tra gli altri invece tutti quei fattori emotivi ed emozionali che possono essere scatenati non tanto dall’oggetto-libro in sé, quanto dall’immagine che è evocata dall’approccio con il libro stesso, che è legata a sensazioni che possono dipendere proprio dal discorso costruito nella copertina. Entrano ovviamente in gioco, e determinano in gran parte se l’acquisto avverrà o meno, aspetti socio-culturali, quali le informazioni che il lettore virtuale può già avere sull’autore e/o sull’opera, la curiosità, la necessità di leggere il libro per motivi di lavoro, per esempio. La copertina diventa la vetrina del romanzo, un diaframma tra il testo (e l’autore) e il lettore, che dà informazioni sull’opera, ma anche sulla casa editrice, sulle linee editoriali per esempio, basti pensare alle edizioni economiche della “BUR”, ‘povere’ in termini di paratesti e le cui

⁹⁶⁶ PANDOLFI, L. *L’interpretazione dell’altro. Per un’antropologia visuale dialogica*, op. cit., p. 49.

⁹⁶⁷ Ibidem, p. 26.

copertine presentavano normalmente colori molto tenui, se non sbiaditi (il colore incide molto sui costi di stampa del libro). Nel caso della copertina mi interessa andare a vedere cosa ci sia in quello spazio, o meglio scarto, che rimane tra l'immagine e lo sguardo del lettore, una dimensione in tensione, nella quale avviene in realtà uno sguardo bilaterale: la copertina guarda il lettore e il lettore guarda la copertina: “un viavai incessante stabilisce, con il suo ritmo, uno spazio visuale”⁹⁶⁸. Come scrive Alloa, “l'immagine esige [...] sempre un lasso di tempo e un lasso nel tempo, un soprassalto, un mettere in movimento dello sguardo: una cinestesia che deve essere così intesa letteralmente”⁹⁶⁹. Questo movimento innescato dall'immagine porta alla formulazione di un pensiero, già che “le immagini danno accesso a quello che si potrebbe definire un ‘pensiero con gli occhi’”⁹⁷⁰.

La copertina ha quindi il compito di far riflettere sulle caratteristiche proprie del testo che presenta, ma questo avviene a volte con modalità strane e non di immediata comprensione, o non avviene affatto. In questo spazio, ma che è anche un momento, in cui potenziale lettore e copertina si incontrano e in cui si lanciano un reciproco sguardo, si scatena l'immaginario del lettore, che può vivere un'esperienza di riconoscimento, ovvero di straniamento. La conseguenza può essere l'accettazione dell'altro e quindi l'assimilazione che dipende, penso, in grande misura da un riconoscersi in qualche modo nell'altro o per lo meno dall'individuare tratti non così distanti da quelli conosciuti o immaginati come all'altro attribuibili, o, al contrario, rifiuto, dato dalla percezione di un distacco, di una lontananza dall'altro. Se si ha bisogno di creare uno stimolo nel senso di un possibile avvicinamento è evidente che la scelta di un'immagine invece di un'altra ha un grande peso. L'illustrazione allora, come l'intera copertina, può essere vista come marcatore culturale, in quanto rimanda a un universo di valori, credenze, modelli di comportamento condivisi (o che si immaginano condivisi) da una comunità di parlanti; valori, credenze e modelli in continuo divenire che

⁹⁶⁸ “*Um vai e vem incessante estabelece, com seu ritmo, um espaço visual*”. BOEHM, G., “Aquila que se mostra. Sobre a diferença icônica”, in ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*, op. cit., 2015, p. 33.

⁹⁶⁹ “*A imagem exige [...] sempre um lapso de tempo e um lapso no tempo, um sobressalto, um pôr em movimento do olhar: uma cinestesia que precisa ser tomada ao pé da letra*”. ALLOA, E. “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”, op. cit., 2015, pp. 15-16.

⁹⁷⁰ “[*A*]s imagens dão acesso ao que se poderia chamar de um ‘pensamento com os olhos’”. BOEHM, G., “Aquila que se mostra. Sobre a diferença icônica”, op. cit., 2015, p. 29.

[...] tanto quanto i tratti pertinenti fonologici, grammaticali e semantici, individuano e caratterizzano o tipizzano un determinato complesso lingua/cultura in relazione ad altre lingue/culture, vicine o lontane (qualsiasi sia il criterio di vicinanza o lontananza che si voglia adottare).⁹⁷¹

Modelli in continuo divenire, motivo per il quale risulta interessante considerare anche le diverse immagini di uno stesso romanzo proposte nel tempo, perché il gusto cambia, i riferimenti sono altri, così come le situazioni, il clima, le suggestioni sociali, politiche, culturali in cui il libro tradotto va a inserirsi. Un'analisi visuale di tipo cronologico, che consideri quindi le successive edizioni delle traduzioni italiane, può risultare particolarmente interessante in quanto espressione di un gusto, di una richiesta, di una strategia, di una lettura da parte della società italiana, che ha vissuto un incontro sempre più frequente con 'l'altro'⁹⁷²: la letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta è questo 'altro'. L'incontro non è definitivo, immobile, ma subisce trasformazioni, come si è potuto vedere nel capitolo relativo ai quotidiani; un divenire che può essere influenzato dalle scelte editoriali relative alle traduzioni italiane o che, viceversa, può influenzarle. Le copertine e le eventuali immagini che propongono costituiscono un'importante chiave di lettura in questo senso.

L'oggetto di riflessione è la traduzione, ma intesa, nel caso dell'illustrazione, come comunicazione visuale, che comporta le stesse responsabilità etiche connaturate alle scelte che si effettuano a livello di lingua scritta. Si potrebbe parlare di un primo momento in cui avviene una traduzione intersemiotica dal contenuto del testo scritto all'immagine che lo presenta in copertina in Brasile e di un secondo momento di traduzione dall'immagine del libro-archivio di partenza a quella del libro-archivio tradotto. La domanda importante a questo punto è: avviene lo stesso tipo di traduzione intersemiotica a livello di libro-archivio italiano, si tratta soltanto della traduzione da immagine di partenza a immagine di

⁹⁷¹ “[...] tanto quanto os traços pertinentes fonológicos, gramaticais e semânticos, individualizam e caracterizam ou tipificam determinado complexo língua/cultura em relação a outras línguas/culturas próximas ou distantes (por qualquer critério de proximidade ou distância que se queira adotar)”. AUBERT, F., H. “Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução, op. cit., 2006, p. 24.

⁹⁷² REMOTTI, F. *Prima lezione di Antropologia*. Roma Bari: Laterza, 2000.

arrivo o la scelta segue criteri che poco hanno a che fare con il libro che viene proposto? In altre parole, cosa dicono del processo traduttivo le copertine? Cosa dicono della cultura brasiliana in generale e di quella raccontata nel testo in particolare? Una forma diversa di linguaggio, ma pur sempre una forma di comunicazione e quindi, in questo caso, di traduzione, nella quale ogni scelta comporta una serie di conseguenze e implicazioni, basti vedere le copertine di alcuni libri brasiliani e le loro omologhe italiane. Non si può non considerare la forza creatrice dell'immagine a livello di raffigurazione di una cultura o di un aspetto di una cultura, è quindi importante indagare come i marcatori culturali, rivelatori di una differenza, vengano tradotti in immagini. Spesso le copertine delle traduzioni italiane del *corpus* non dialogano con il testo che ospitano al loro interno, non ne delineano le caratteristiche, sembra trattarsi soltanto di uno strumento il cui unico scopo è avvallare certe immagini che, nell'immaginario collettivo, sono Brasile, senza dire molto sul romanzo tradotto in italiano. Sono rari gli esempi di copertine che potrei definire 'riuscite'; a volte si può trovare un qualche nesso che metta in comunicazione la copertina con il testo, nel peggiore dei casi la copertina rimanda a stereotipi molto distanti dalla letteratura che dovrebbe presentare. Le copertine entrano in relazione con gli altri paratesti che compongono il libro-archivio tradotto e, visti nel loro insieme, portano alla creazione di un'immagine della letteratura del Nordest in Italia, questo è il nodo della questione. Due esempi sono interessanti per condurre una simile riflessione: le traduzioni di *Jubiabá* (1935) e di *Mar morto* (1936).

Vorrei cominciare parlando della traduzione di *Jubiabá* (1952) a opera di Dario Puccini ed Elio Califano e proponendo una riflessione contrastiva su tre edizioni brasiliane e tre edizioni delle traduzioni italiane⁹⁷³:

⁹⁷³ Le tre copertine brasiliane, le edizioni italiane del 1952 e del 1959 sono state messe gentilmente a disposizione dalla Fundação Casa de Jorge Amado, l'edizione italiana del 1976 è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Le fotografie sono mie.

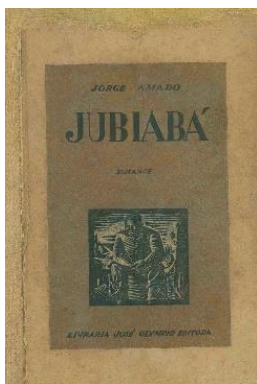


Immagine 62: *Jubiabá*
1935, 1° edizione

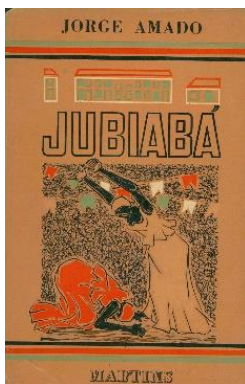


Immagine 63: *Jubiabá*
1965, 14° edizione

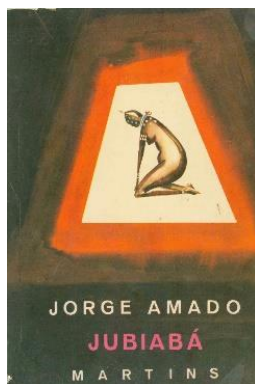


Immagine 64: *Jubiabá*
tra 1971 e 1975, 28°
edizione

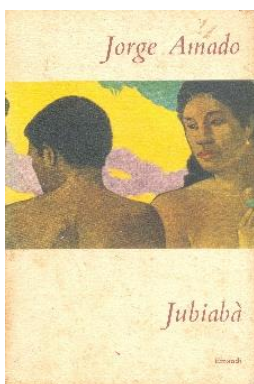


Immagine 65: *Jubiabá*
1952, 1° edizione
Einaudi I coralli

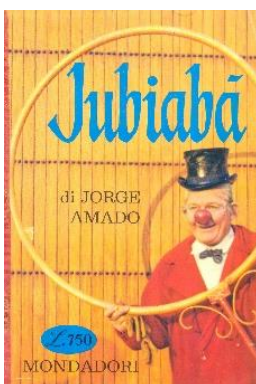


Immagine 66: *Jubiabá*
1959, 1° edizione
Mondadori Il Bosco

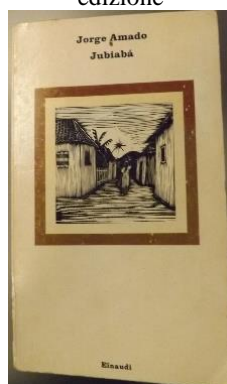


Immagine 67: *Jubiabá*
1976, 1° edizione
Einaudi Nuovi Coralli

La prima copertina (immagine 62) è quella della prima pubblicazione di Amado con la storica casa editrice José Olympio, il disegno è di Santa Rosa,

pittore, grafico, scenografo, illustratore di riviste e libri, [...] decoratore, figurinista, critico d'arte e ancora una mezza dozzina di attività minori. Ma, tutto considerato, rimarrà il grande responsabile del *fiat lux* che ha illuminato e modernizzato il libro brasiliano. Quando entra nella casa editrice José

Olympio, nel 1934, Santa Rosa comincia a lavorare come impaginatore, grafico, illustratore, copertinista. Soltanto il testo non era suo. [...] In questo periodo, le edizioni della Casa (come veniva chiamata allora la José Olympio) assumono una propria fisionomia e, di riflesso, rinnovano il libro nazionale, dandogli aspetto e spirito brasiliano. Per ‘fisionomia’ si intenda la copertina del libro, attività nella quale l’artista grafico Santa Rosa ha dato il meglio di sé⁹⁷⁴.

Si tratta di un progetto importante, dal punto di vista letterario e culturale, che riguarderà anche Lins do Rego e Ramos: Santa Rosa dà un’impronta brasiliana a libri che raccontano realtà brasiliane, nello specifico il Nordest nei suoi diversi aspetti, in un momento, gli anni Trenta, in cui gli scrittori sono impegnati a confrontarsi con problematiche serie relative al proprio paese. Come dice Bueno: “nessun romanzo che non fosse brasiliano è apparso nelle librerie con quel progetto di copertina [...]”⁹⁷⁵. La copertina diventa, come ho già detto, tratto distintivo di una casa editrice, ma anche di un certo tipo di letteratura, di cui evidenzia le caratteristiche specifiche, viene riproposto lo stesso *layout*, sobrio, discreto, serio come gli argomenti trattati nel testo. Prevede un riquadro monocromo nel quale vengono inseriti, dall’alto verso il basso: il nome dell’autore, il titolo dell’opera, il genere, l’edizione, la piccola illustrazione e la casa editrice. Il riquadro lascia spazio a una cornice. Il colore del riquadro può cambiare e va dalle tonalità più pastello, come beige e grigio, a colori più forti e più vivaci, come rosso, viola, rosa, giallo, verde, per esempio. La copertina di Santa Rosa ha sempre un profondo legame con l’opera che avvolge come in un

⁹⁷⁴ “*Pintor, diagramador, cenógrafo, ilustrador de revistas e livros, [...] decorador, figurinista, crítico de arte e mais uma meia dúzia de atividades menores. Mas, tudo pesado, ele vai ficar mesmo como o grande responsável pelo fiat lux que iluminou e modernizou o livro brasileiro. Quando ingressa na editora José Olympio, em 1934, Santa Rosa passa a atuar como paginador, diagramador, ilustrador, capista. Só o texto não era dele. [...] Durante esse período, as edições da Casa (como se dizia então da José Olympio) ganham corpo e cara próprias, e, por tabela, renovam o livro nacional, dando-lhe aspecto e espírito brasileiro. Por “cara”, entenda-se a capa do livro, atividade na qual o artista gráfico Santa Rosa pôs o máximo de si mesmo*”. MACHADO U. in BUENO, L., *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, seconda di copertina.

⁹⁷⁵ “*Nenhuma obra que não fosse de ficção brasileira apareceu nas livrarias com aquele projeto de capa [...]*”. Ibidem, p. 39.

abbraccio, il disegno è, sostanzialmente, una sintesi che presenta al lettore il contenuto del libro. Quello che, secondo Bueno, distingue in modo particolare Santa Rosa durante tutta la sua carriera di copertinista, è infatti “la lettura intelligente del libro (*a leitura inteligente do livro*)”, sempre al centro del suo metodo di lavoro. Ricorda poi come il critico Antonio Candido, in occasione dei 50 anni dal lancio di *Caetés*, oltre che ai testi critici pubblicati nel *Boletim de Ariel*, principale rivista letteraria del momento, faccia riferimento proprio alla copertina del libro⁹⁷⁶. Ricorro ancora alle parole di Candido:

quella copertina diversa, copertina di *Caetés*, [...] lì cominciò il movimento delle copertine nuove, le copertine fatte da Santa Rosa, [...] quelle copertine sono state molto importanti perché hanno permesso che il popolo familiarizzasse con l'arte moderna⁹⁷⁷.

La copertina ha e svolge, quindi, quel ruolo molto importante e ha quella responsabilità di cui parlavo e che viene così spiegata da Bueno e da Candido: è uno dei *trait d'union* tra il contenuto del testo e il lettore, al quale presenta l'opera dandogli già un'immagine precisa di quello che troverà se deciderà di accogliere l'invito alla lettura⁹⁷⁸. Si tratta di un patto con il lettore che non prevede delusione: troverà ciò che vede sulla copertina. In questo senso le copertine di Santa Rosa sono riletture, ma anche riscritture dell'opera, la prima traduzione che è anche una ricreazione dell'opera. Tornando alla copertina in questione, quella di *Jubiabá* del 1935, il disegno rappresenta, in primo piano, un individuo dall'etnia resa evidente dai tratti negroidi del viso, arcata sopracciliare, naso, bocca, a piedi nudi, vestito in modo modesto e dal fisico possente: è Antonio Balduino (detto Baldo), protagonista del romanzo che, però,

⁹⁷⁶ BUENO, L., *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, p. 39.

⁹⁷⁷ “*Aquela capa diferente, capa de Caetés, [...] aí começou o movimento das capas novas, as capas feitas por Santa Rosa, [...] essas capas foram muito importantes porque familiarizaram o povo com a arte moderna*”. CANDIDO, A. *Depoimento no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia"*, conferenza citata.

⁹⁷⁸ Gli autori del *corpus* spesso non rimangono esterni al processo della traduzione dei propri libri, come si è visto e, almeno nel caso di Amado, fanno apprezzamenti sulle copertine scelte dalle case editrici italiane. Per quanto concerne le edizioni brasiliane, sia Amado che Lins do Rego si esprimono esplicitamente in merito alle copertine e intrattengono rapporti di amicizia con alcuni illustratori delle loro opere.

non ha il suo nome nel titolo. La figura rimanda ai molti lavori svolti da Baldo, che è stato pugile, ha lavorato nelle piantagioni di tabacco (lo si può capire dal fisico massiccio), in un circo, come facchino nel porto, per poi tornare, dopo una vita movimentata (non è raffigurato in un ambito domestico, è fuori dalle case che lo circondano), da *Jubiabá*, il *pai-de-santo* riferimento culturale, affettivo, religioso (è un sacerdote del *candomblé*), umano, che rappresenta il suo mondo. Il mondo di Baldo è Salvador, richiamata da diversi elementi alle sue spalle: la barca sulla sinistra, la *ladeira* (salita) con a fianco le scale a destra, in cima alla quale si trova la chiesa coloniale. L'uomo sembra stare seduto sui tetti, come indica la parte in basso a destra del disegno, rappresentante, appunto, spioventi di tetti, rimando probabile alla vita errabonda che lo riporterà, però, da *Jubiabá*, memoria culturale di Bahia. È una 'copertina eloquente', di fronte alla quale il lettore non può mal interpretare: se comprenderà il romanzo si imbatte nelle avventure di un nero di Bahia, o comunque di un posto lontano, un ambiente con architettura coloniale, che ha svolto lavori pesanti nella sua vita, che non ha una fissa dimora.

Cosa dice la copertina italiana del libro che, probabilmente, ha questa edizione come riferimento per la traduzione? Al primo impatto sicuramente niente del Brasile e della letteratura brasiliana, visto che viene proposto un particolare del quadro di Paul Gauguin *Tre tahitiane* (immagine 65). Il messaggio per il lettore è che sta per avventurarsi in un mondo esotico, ma non di quale esoticità si stia parlando. L'esotico diventa un contenitore nel quale possono rientrare innumerevoli culture e realtà differenti (come succedeva per la letteratura latino-americana nei quotidiani), ma accomunate da alcuni elementi: una natura rigogliosa (che qui si intravede sullo sfondo e, forse, nel fiore che la ragazza ha in mano), un clima tropicale, che si percepisce dalla nudità delle figure, tratti del volto e colore ambrato della pelle che rimandano a paesi e atmosfere che si definiscono, appunto, esotici⁹⁷⁹.

⁹⁷⁹ Il richiamo è una etnografia ottocentesca e del primo Novecento. Per l'immagine si è fatto riferimento al seguente sito: <http://www.uniroma2.it/quaderni/MondoStudente/Gauguin82.html>, accesso effettuato il 05 novembre 2015.

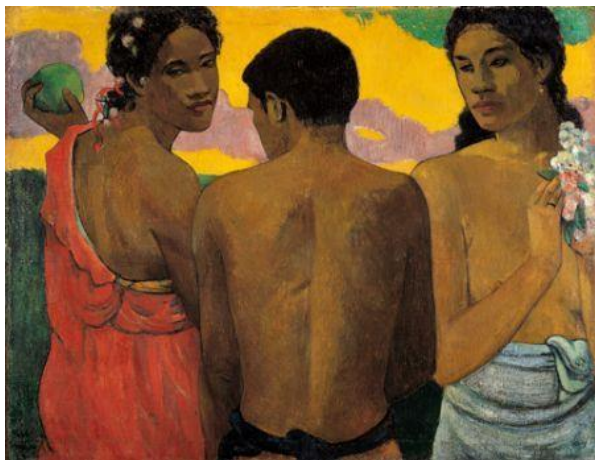


Immagine 68: *Tre tahitiane*

Se si osserva l'intero quadro (immagine 68), si nota che è stato scelto, strategicamente, il particolare che ritrae soltanto le due figure che hanno tratti più facilmente accomunabili a una generica idea di 'indigeno', la terza, tagliata fuori, ha il corpo maggiormente coperto e i capelli sono acconciati in un modo assimilabile forse a modelli più vicini, se non addirittura classici. Neanche il titolo aiuta, il nome, *Jubiabá*, non è immediatamente riconoscibile come brasiliano. La copertina italiana usa quella che definirei una grammatica stereotipata dell'esotico, non rimanda in alcun modo al Brasile e, di conseguenza, crea un'immagine quanto meno confusa e imprecisa della letteratura brasiliana che sta veicolando: dove sono il Brasile, il Nordest, Bahia? L'esotismo ha sicuramente un ruolo nell'immagine che viene proposta al pubblico italiano del romanzo *Jubiabá* di Jorge Amado in questa prima edizione. È necessario riflettere sul significato dei termini 'esotismo' e 'esotico':

esotismo s. m. [der. di esotico, sull'esempio del fr. *exotisme*]. – 1. Con sign. concr., ogni elemento forestiero che appare nella letteratura o nell'arte. In linguistica, ogni elemento lessicale introdotto in una data lingua da una lingua straniera, soprattutto quando conservi la sua forma originaria, o si tratti di un uso estraneo alla struttura fonetica, morfologica o sintattica della lingua d'arrivo; è in genere sinon. di forestierismo (che in passato era detto anche barbarismo). 2. a. Con sign. astratto, in genere, il gusto, la ricerca e l'uso delle cose

forestiere, estranee alle tradizioni locali, nelle arti e nella vita; adesione a forme artistiche esotiche, e in partic. orientali. In senso specifico, l'aspirazione, che ebbe la massima diffusione col romanticismo e col decadentismo, verso i paesi dell'Oriente e del Sud, vagheggiati come paesi più ricchi di sensazioni, e, in minor misura, verso quelli di civiltà ancora primitiva [...] ⁹⁸⁰;

esotismo[e-so-tì-smo] s.m. 1 Interesse per civiltà diverse da quella occidentale 2 ling. Espressione presa da una lingua straniera, forestierismo [...] ⁹⁸¹;

esotico [e-sò-ti-co] (pl. m. -ci; f. -ca, pl. -che) A agg. 1 Che è di, o proviene da, paesi lontani, stranieri: usanze esotiche, cibi esotici || Animali esotici, piante esotiche, che non sono originarie del luogo considerato 2 estens. Strano, originale, stravagante: vestirsi in modo e. [...] ⁹⁸²;

esotismo s. m. 1 Elemento, motivo e sim. Straniero, in arte, letteratura e sim. 2 (ling.) Forestierismo. 3 Predilezione per tutto ciò che è straniero, ricerca di modi e forme esotiche [...] ⁹⁸³.

esotico agg. dal latino *exoticum*, dal greco *exotikós*, che viene da fuori. Caratteristico dei paesi lontani; in senso esteso SIGNIFICATO stravagante, strano ⁹⁸⁴.

⁹⁸⁰ Disponibile in: <http://www.treccani.it/vocabolario/esotismo/>. Accesso effettuato il 09 giugno 2017.

⁹⁸¹ Dizionario Sabatini Coletti, disponibile in: http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/esotismo.shtml. Accesso effettuato il 09 giugno 2017.

⁹⁸² Disponibile in: <http://dizionari.repubblica.it/Italiano/E/esotico.php>. Accesso effettuato il 09 giugno 2017.

⁹⁸³ ZINGARELLI N. *Lo Zingarelli*, Dogliotti M. e Rosiello L. (a cura di). Bologna: Zanichelli, Dodicesima edizione, 1997, p. 634. Ho inserito tutte le voci, anche se più brevi di tre righe, con il rientro per rendere visivamente più efficace il confronto tra le citazioni.

⁹⁸⁴ *Dizionario etimologico*. Edizione aggiornata. Santarcangelo di R. (Rn): Rusconi Libri, 2004, p. 363.

Gli elementi interessanti sono, ovviamente, il richiamo all'estraneità, alla lontananza e anche il riferimento al discorso linguistico. Si cita, solo in due casi, quello che, geograficamente e culturalmente, potrebbe essere individuato come 'esotico': "i paesi dell'Oriente e del Sud, vagheggiati come paesi più ricchi di sensazioni, e, in minor misura, [...] quelli di civiltà ancora primitiva" e, meno precisamente, "civiltà diverse da quella occidentale". Se ci si basa su queste definizioni, la letteratura del *corpus* può sicuramente essere considerata 'esotica' e l'atto di tradurla rappresenterebbe un aprirsi all'estraneità, a tutto ciò che è altro, anche se guardato con un'aspettativa già ben delineata e che può richiamare il significato di cui parla il dizionario etimologico, vale a dire "stravagante, strano". Bisognerebbe inoltre riflettere su ciò che si intende con 'occidentale'; vale a dire, il Brasile può essere considerato 'Oriente'? Sicuramente è stato e continua a essere considerato, con tutta l'Africa, l'America Latina, l'America Centrale, l'India, il Sud-est asiatico e molti paesi del medio ed estremo Oriente, Sud del mondo, definizione che faceva riferimento sia alla posizione geografica della maggior parte di essi, che alle condizioni più o meno arretrate per quanto concerne lo sviluppo economico⁹⁸⁵. L'aspetto che qui mi interessa non è però legato a un discorso economico, ma al richiamo al misterioso, allo sconosciuto, al meraviglioso, che l'elemento esotico ha comportato in passato e forse ancora in parte negli anni in cui sono state pubblicate le prime traduzioni degli autori del *corpus*.

Gli elementi presenti sulla copertina brasiliana sono distanti dalla realtà italiana degli anni Cinquanta, momento in cui viene pubblicata la traduzione, elementi 'altri', che risponderebbero a "il gusto, la ricerca e l'uso delle cose forestiere, estranee alle tradizioni locali"⁹⁸⁶, qualcosa "che è di, o proviene da, paesi lontani, stranieri"⁹⁸⁷, quindi, facendo riferimento ai dizionari che ho già citato, direttamente riferibili all'esotico. È interessante fare un percorso come quello indicato da Marie-José Mondzain: "[i]nterrogare la provenienza dell'immagine è interrogare

⁹⁸⁵ Faceva riferimento, dal momento che il Brasile è stato, negli ultimi anni, inserito (con Russia, India, Cina e Sudafrica) tra i paesi cosiddetti BRICS.

⁹⁸⁶ Voce "esotismo", disponibile in:

<http://www.treccani.it/vocabolario/esotismo>. Accesso effettuato il 09 giugno 2017.

⁹⁸⁷ Voce "esotico", disponibile in:

<http://dizionari.repubblica.it/Italiano/E/esotico.php>. Accesso effettuato il 09 giugno 2017.

l'origine, ovvero, la causa. Quale sarà la causa dell'immagine?"⁹⁸⁸. Nel caso di questa copertina, che è del 1952, ma anche di quella di *Mare di morte* del 1958, la causa è solleticare la curiosità del lettore per quello che è lontano, fuori dall'Italia, dopo la chiusura totale degli anni del fascismo (come si è già visto), sostenere e soddisfare un desiderio urgente e un'esigenza impellente di apertura. In questo senso si può dire che "[l']immagine è, quindi, se così posso dire, due cose in una: contemporaneamente un'operatrice in una relazione e l'oggetto prodotto da questa relazione"⁹⁸⁹, dove il ruolo di "operatrice" è svolto nei confronti del lettore-cliente e la relazione è quella di suggerire un 'altrove' seducente. Sarebbe, comunque, apparentemente facile proporre al pubblico italiano un'immagine che conservi questa suggestione, il rimando a qualcosa di distante, basterebbe riproporre il disegno di Santa Rosa della copertina brasiliana (cosa che accadrà, per esempio, nel caso di un'opera di Di Cavalcanti in un'edizione italiana di *Mar morto*), probabile riferimento per la traduzione italiana, fortemente marcata culturalmente.

Il caso delle copertine delle due prime edizioni, quella brasiliana e quella italiana diventa ancora più interessante se si adotta un punto di vista particolare, quello della 'segnatura'⁹⁹⁰. La segnatura-firma o monogramma con cui l'artista firma un'opera non aggiunge nulla che riguardi il suo significato, il modo in cui è stato trattato il tema o che riguardi le proprietà della cosa nella sua materialità oggettuale, si limita a mettere in relazione il quadro/l'opera con il nome di un uomo che possiamo o meno conoscere. Se pensiamo a Santa Rosa, il *layout* di cui ho parlato crea a tutti gli effetti una relazione tra l'opera e l'artista, ma non solo, il rapporto si instaura anche con il progetto del copertinista, con l'urgenza di 'segnare' il libro per renderlo parte di un'idea di riconoscimento della letteratura brasiliana, nello specifico del Nordest negli anni Trenta. Quell'uso dei colori per il riquadro con l'illustrazione, la cornice esterna vuota, nella quale è iscritto, identificano l'opera, la collocano da un punto di vista geografico, cronologico, culturale. Anche

⁹⁸⁸ "Interrogar a proveniência da imagem é interrogar a origem, quer dizer, a causa. Qual será a causa da imagem?". MONDZAIN, M. "A imagem entre proveniência e destinação", in ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*, op. cit., 2015, p. 39.

⁹⁸⁹ "A imagem è, portanto, se posso dizer assim, duas coisas em uma: ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação". MONDZAIN, M., loc. cit.

⁹⁹⁰ Si veda AGAMBEN, G. *SIGNATURA RERUM. Sul metodo*, op. cit., 2008.

per la copertina italiana del 1952 si può pensare a qualcosa di simile: il quadro *Tre tahitiane* di Gauguin non ha un legame sostanziale con l'oggetto in sé, il romanzo di Amado, ma modifica il rapporto che il lettore può avere con l'oggetto stesso. La relazione che può instaurarsi è quella tra il lettore e un tipo di esotismo che è quello di Gauguin, sicuramente conosciuto, ma che non ha nulla a che vedere con il Nordest, con la Bahia di Jubiabá-Amado. La relazione istituita dalla segnatura ha, nella nostra cultura, un'importanza fondamentale, influenza lo sguardo che si getta sull'opera, il modo di guardarla; la segnatura non coincide quindi con il segno, è ciò che lo rende intellegibile. Si potrebbe vedere, nel particolare del quadro di Gauguin sulla copertina, il segno, che viene messo in relazione con il pittore, il nome dell'autore del romanzo, il titolo ed eventuali altri commenti; la segnatura fa sì che nel lettore si creino subito aspettative legate all'esotico, ma quale? Il paradiso accogliente che era Tahiti per Gauguin, non l'ambiente narrato da Amado; il discorso creato nella copertina comunica qualcosa di confuso. Si potrebbe pensare a questo esotismo nei termini di "pretendente" di quello eventualmente individuabile come nordestino: "[a] differenza del *sostituto*, che supplisce l'assenza dell'originale, il *pretendente* non ha come scopo soltanto esserne il rappresentante, ma vuole sostituire l'originale, simulando l'essere"⁹⁹¹. L'esotico compensa la monotonia della vita quotidiana, fa appello alla fantasia e all'immaginazione e diventa 'oggetto del desiderio'.

La seconda edizione, della Mondadori (immagine 66), che propone un discorso diverso, ha, probabilmente, fatto a sua volta riferimento all'edizione brasiliana del 1935, anche se esiste un'edizione del 1944, ma con copertina completamente bianca. Dal punto di vista iconografico questa traduzione offre una copertina più vicina al contenuto del romanzo, visto che il circo ha, effettivamente, fatto parte della vita di Baldo, ma ancora una volta, non viene presentata la letteratura del Nordest, potrebbe trattarsi di qualunque letteratura, di qualunque parte del mondo, visto che non è inusuale che il circo accolga persone di diverse culture. La scelta qui è, probabilmente, tematica, la figura del *clown* rimanda alla trama del romanzo. Il circo è sicuramente una forma di spettacolo popolare nel

⁹⁹¹ "À diferença do substituto que suplementa a ausência do original, o pretendente visa não somente a função do representante, mas pretende substituir o original, simulando o ser" ALLOA, E. (Org.) "Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar", op. cit., 2015, p. 10. Alloa fa riferimento a DELEUZE, G., *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969, pp. 292-307.

Nordest del Brasile⁹⁹², ma basta presentare la copertina di Clóvis Graciano⁹⁹³ (che rappresenta, credo, Laudelino, ovvero Jujuba, il pagliaccio di *Suor*, immagine 70) per rendersi conto di come l'iconografia relativa alla figura del *clown* sia diversa nei due paesi; di seguito le due copertine a confronto:

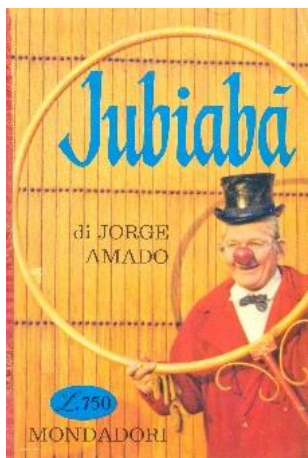


Immagine 69: *Jubiabá* 1959 1° edizione Mondadori Il Bosco

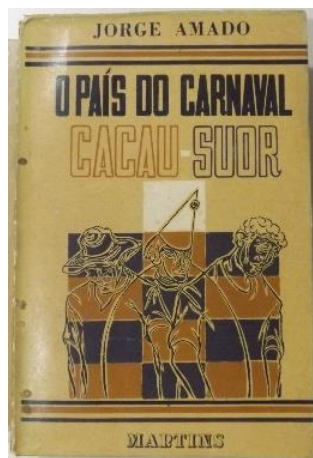


Immagine 70: *O País do Carnaval Cacau Suor* 1966 Martins Editora

Si trovano brani relativi al circo nei romanzi *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935) e *Gabriela cravo e canela* (1958) e, ovviamente, si trovano anche i pagliacci: “[q]uelli che compaiono nei romanzi di Jorge Amado hanno tutti un destino amaro. [...] il pagliaccio sarà sempre triste anche sotto la

⁹⁹² Si veda PASINI, R. “Il tema del circo nei romanzi di Jorge Amado: tradizione europea e tradizione locale”, in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di) *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*, op. cit., 1978, pp. 53-70.

⁹⁹³ Clóvis Graciano, pittore, disegnatore, scenografo, illustratore, incisore espressionista brasiliano, membro del gruppo Santa Helena, considerato esempio vivente della cosiddetta “pintura nova” (“pittura nuova”) di San Paolo; si veda DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 86. Ha curato le copertine di altri romanzi del corpus di Amado, come *Mar morto* degli anni 1945 (São Paulo: Martins Editora, 2° edizione), 1960 (São Paulo: Martins Editora, 7° edizione) 1961 (São Paulo: Martins Editora, 9° edizione) e l'edizione del volume *O País do Carnaval Cacau Suor*, che contiene i tre romanzi (São Paulo: Martins Editora, 1966).

maschera posticcia del ‘ridi pagliaccio!’”⁹⁹⁴. Ognuno di loro ha perso qualcosa di importante, che ama o che desidera fortemente, nel caso del pagliaccio di *Jubiabá*, Bolão, è la possibilità di studiare e fare una carriera politica. Di Laudelino, presumibilmente rappresentato nella copertina brasiliana, emerge la caratteristica principale della tristezza, è un pagliaccio-Pierrot; il *clown* nella copertina italiana, invece, non presenta tratti che possano far pensare a Bolão, neanche l’abbigliamento: “vestito di azzurro a stelle gialle e con una luna rossa sul sedere”⁹⁹⁵. La copertina di Graciano presenta colori che De Araújo Caldas definisce “toni terrosi” espressione usata anche “per i colori che assomigliano ai colori della terra, del tipo: marrone, ocra, rosso scuro, nero e altri”⁹⁹⁶, colori che sono dominanti anche nelle altre copertine presentate nelle immagini 62, 63, 64 e che rimandano al locale, al legame con la terra. La studiosa parlando dell’uso di questi colori nella copertina brasiliana di Graciano per la prima edizione di *Gabriela cravo e canela* (1958, Livreria Martins Editora), riporta le parole di Israel Pedrosa, che sembrerebbero confermare quest’aura di tristezza legata al pagliaccio:

“[...] assenza di luce. Teoricamente la sintesi sottrattiva dei colori pigmento, molto usata per rappresentare il freddo, la tristezza profonda, l’angoscia, la frustrazione, l’impossibilità, la perdita, il dolore e il lutto in seguito alle affermazioni del cristianesimo in ambito sociale”⁹⁹⁷.

⁹⁹⁴ PASINI, R. “Il tema del circo nei romanzi di Jorge Amado: tradizione europea e tradizione locale”, op. cit., 1978, p. 60.

⁹⁹⁵ AMADO, J. *Jubiabá*, op. cit., 1992, p. 226. “[V]estido de azul com estrelas amarelas e uma lua vermelha nos fundilhos”, AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1979, p. 233. Pasini attribuisce la caratteristica di pagliaccio-Pierrot a Otávio, farmacista e poi professore, inserito, con Laudelino, nel capitolo “Pagliacci” in *Sudore* da Amado. PASINI, R. “Il tema del circo nei romanzi di Jorge Amado: tradizione europea e tradizione locale”, op. cit., 1978, p. 61.

⁹⁹⁶ DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 82.

⁹⁹⁷ “[...] ausência de luz. Teoricamente a síntese subtrativa das cores pigmento, muito usadas para representar o frio, aflição profunda, a angústia, frustração, impossibilidade, perda, a dor e o luto devido às proclamações do cristianismo no meuio social”. PEDROSA, I., *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Cristiano Editorial, 1982, p. 119 apud DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela*,

Nulla di questo si trova nella copertina italiana, in cui il contrasto tra i colori complementari arancione e blu del titolo e del prezzo, che rappresenta anche il punto estremo della polarità caldo-freddo, sortisce efficacia dal punto di vista pittorico. L'uso del colore distacca gli elementi più significativi del dialogo che deve instaurarsi con il lettore e crea un forte effetto. Il rosso è "il colore di maggior ampiezza dello spettro, quello che causa maggior impatto, è colto più rapidamente dallo sguardo e cattura maggiormente l'attenzione"⁹⁹⁸, è quello che avviene con la giacca e il naso del pagliaccio.

Roberto Pasini scrive che "se il circo entra nei romanzi di Jorge Amado con tutto il suo carico di tradizione europea, egli sa vivificare questa tradizione con il suo inimitabile sapore brasiliano e bahiano"⁹⁹⁹, ma nulla di questo si vede nel pagliaccio di Mondadori. Interessante d'altro canto segnalare che, ad Amado, l'edizione è piaciuta: "[h]o ricevuto 4 esemplari dell'edizione di 'Jubiabá' pubblicata dalla casa editrice Mondadori, per i quali ringrazio. È una bella edizione"¹⁰⁰⁰.

Tornando alle edizioni italiane presentate (immagini 65, 66, 67) è interessante notare che, mentre nella copertina della prima edizione compaiono, dall'alto verso il basso, prima il nome dell'autore e poi il titolo del romanzo, scritti con caratteri uguali (corsivi) e di uguali dimensioni e, in fondo, la casa editrice, in stampatello e con lettere decisamente minori, nella seconda copertina proposta è il titolo a campeggiare, nella parte superiore della pagina, in corsivo; nome dell'autore e casa editrice sono entrambi scritti in stampatello, con lettere maiuscole, il primo a metà pagina, anche se non esattamente centrato, il secondo in fondo a sinistra, subito sotto il prezzo. Sembra che, nel primo caso, non ci sia differenza quanto all'impatto sul lettore, autore e titolo

Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais, op. cit., 2009, p. 92.

⁹⁹⁸ "[A] cor de maior comprimento de onda do espectro, a que causa mais impacto, a onservada mais rapidamente e que chama mais atenção". DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 64.

⁹⁹⁹ PASINI, R. "Il tema del circo nei romanzi di Jorge Amado: tradizione europea e tradizione locale", op. cit., 1978, p. 70.

¹⁰⁰⁰ "Recebi e agradeço 4 exemplares da edição de 'Jubiabá' publicada pela editora Mondadori. É uma bela edição". Lettera da Rio de Janeiro, 11 aprile 1959, da Amado a Einaudi. Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, Fondo Einaudi, Corrispondenza con autori ed enti stranieri, 1° serie, mazzo 1, fascicolo 28, Foglio 36.

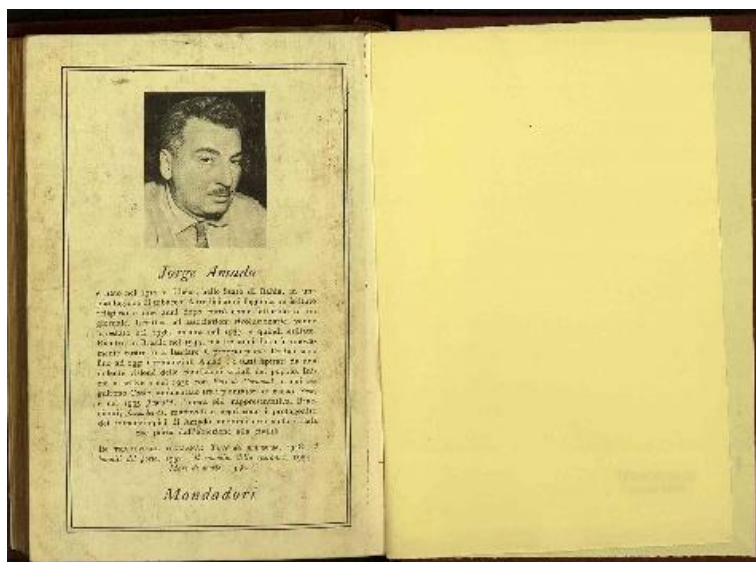
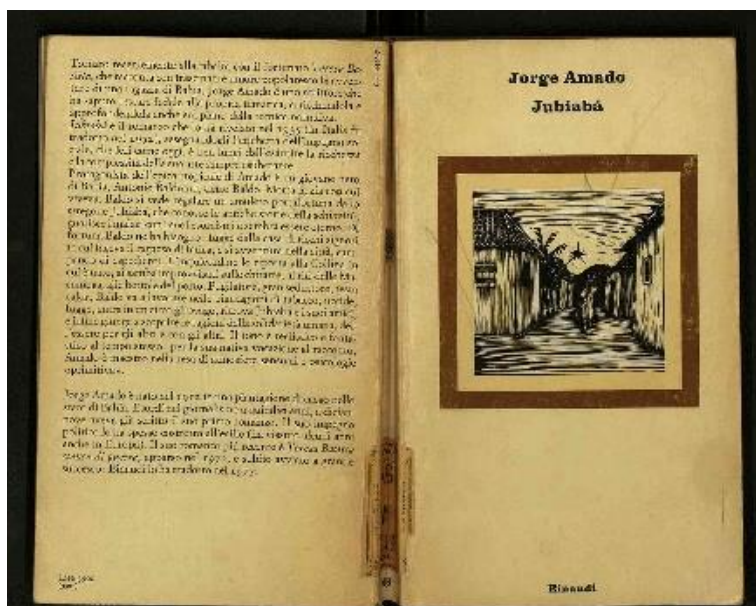
hanno, sostanzialmente, la stessa importanza e lo stesso potere evocativo, mentre nel secondo caso sembra essere più importante il titolo. La rilevanza viene data sicuramente tramite le dimensioni dei caratteri, ma anche con i colori, come ho già detto, attraverso l'uso di un contrasto tra un colore caldo, il giallo-arancione dello sfondo della pagina e del cerchio tenuto in mano dal *clown*, e uno freddo, l'azzurro usato per il nome e il prezzo. I due elementi che devono colpire nell'immediato l'attenzione sembrano essere il titolo e il prezzo, non tanto il nome dell'autore, posto quasi al centro della pagina, scritto in caratteri sottili e in un nero che non crea alcun contrasto con i colori che lo circondano. Per quanto riguarda il prezzo, in effetti, l'informazione è tanto più importante per il fatto che si tratta di un'edizione economica¹⁰⁰¹. Quanto al titolo, fino al 1952 sono state pubblicate soltanto tre traduzioni di opere di Amado (*Terre del finimondo*, 1949, *I banditi del porto* e *Jubiabá*, 1952)¹⁰⁰², mentre quando esce l'edizione del 1959 le traduzioni pubblicate sono già sei (si aggiungono *Il cammino della speranza*, 1954, *Frutti d'oro*, 1957, *Mare di morte*, 1958) e lo scrittore è piuttosto presente anche nei quotidiani italiani, come si è visto. È sicuramente importante, per la casa editrice, che il lettore veda il nome dell'autore, già abbastanza conosciuto, in quanto, come dice Genette "più un autore è conosciuto, più il suo nome viene esibito"¹⁰⁰³, ma questo obiettivo è raggiunto grazie a una quarta di copertina che espone direttamente l'autore, tramite una fotografia (immagine 71), e fornisce cenni biografici, sulla produzione letteraria e sulle traduzioni italiane¹⁰⁰⁴. L'immagine dell'autore richiama forse più di una suggestione esotica adesso. Nella terza copertina nome dell'autore e titolo sono sullo stesso piano, nella parte superiore della pagina, scritti con identici caratteri, forse non è più necessario distinguere.

¹⁰⁰¹ Edizione economica, o "popolare", come la definisce Amado nella già citata lettera da Rio de Janeiro, 27 dicembre 1958. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

¹⁰⁰² Bisogna ricordare anche *I banditi dell'Arena*, traduzione di Puccini uscita a puntate su *Vie Nuove* a partire dal 1948.

¹⁰⁰³ GENETTE, G., *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit., 1989, p. 38.

¹⁰⁰⁴ Tra le quali non compare, però, *Frutti d'oro*. Le foto con quarta di copertina (immagini 71 e 72) sono mie e si riferiscono a volumi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Roma.

Immagine 71: quarta di copertina, *Jubiabá*, 1959Immagine 72: quarta di copertina, *Jubiabá*, 1976

La terza copertina italiana presentata, del 1976 (immagine 67), può aver avuto accesso a due altre edizioni brasiliane, del 1965 (immagine 63) e di un anno imprecisato, tra il 1971 e il 1975 (immagine 64), impreziosite dalle illustrazioni di Carybé (Hector Julio Páride Bernabó), artista argentino, naturalizzato brasiliano, anche se, in realtà, si potrebbe dire ‘naturalizzato baiano’, visto che Bahia diventa la sua patria di elezione (grande amico di Amado e presente nei suoi libri; nello studio dell’artista dorme, per esempio, S. Barbara in *Santa Barbara dei fulmini*, 1989). I due libri sono dotati di copertine molto interessanti, la prima di Clóvis Graciano (immagine 63), la seconda di Carybé (immagine 64), che propongono una letteratura amadiana vista, probabilmente, già in modo diverso nello stesso Brasile, con una maggiore attenzione all’elemento religioso, in questo caso il *candomblé* (sia Amado che Carybé erano *obá* nell’Opô Afonjá). Il disegno sulla seconda copertina brasiliana (immagine 63) potrebbe rappresentare un momento di un rito religioso, le due donne sono nere e inequivocabilmente baiane, come dicono l’abbigliamento e la rappresentazione stilizzata delle case di Bahia nella parte superiore della pagina (elemento che ricorre spesso nelle copertine di Graciano di romanzi di Amado, basti vedere le prime due copertine per *Gabriela cravo e canela*, del 1958 e del 1966). Nella terza copertina (immagine 64) il corpo nudo rimanda ai disegni che si fanno sui corpi degli iniziandi del *candomblé* (è una *iyawó*, una inizianda), ipotesi avvalorata dalla posizione del corpo e dalle parole di De Araújo su Carybé: “[a]mico di Amado, farà parte del gruppo che divulga Bahia sulla base del suo ‘esotismo’. Le sue opere trattavano argomenti culturali, con focus sugli orixás del culto afro-brasiliano”¹⁰⁰⁵. Anche le copertine brasiliane fanno leva sul discorso dell’esotismo, ma quello di Bahia, quindi il messaggio visuale è nuovamente chiaro, si tratta di letteratura del Nordest, nella fattispecie baiana, in quanto permeata della religione che qui entra a far parte della quotidianità e dei romanzi che la narrano. La copertina italiana, questa volta, porta il lettore in una direzione diversa rispetto alle prime due, in quanto presenta una figura che potrebbe tranquillamente ritrarre un paesaggio brasiliano (immagine 67). Sembra inoltre una xilografia, un tipo di tecnica molto usata nella *Literatura de Cordel* del Nordest, come ho già detto. Purtroppo non sono fornite, nel libro, informazioni relative all’opera raffigurata, ma del romanzo di

¹⁰⁰⁵ “Amigo de Amado, vai fazer parte do grupo que divulga a Bahia pelo seu ‘exotismo’. Suas obras abordavam temas culturais, focalizando orixás do culto afro-brasileiro”. DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 109.

Amado viene presentata un'immagine più vicina al paese e alla realtà in cui è nato e di cui racconta. È interessante rivolgere l'attenzione ad altri paratesti, per cercare di mettere insieme più elementi che aiutino a leggere in maniera più precisa questi libri-archivi tradotti, eventuali prefazioni, postfazioni etc. La traduzione edita da Mondadori propone una presentazione (anonima, nella seconda di copertina) che gioca sulle seguenti parole-immagini: paesaggio pittoresco e primordiale; scuola della violenza; Balduino è l'eroe picaresco; il richiamo della razza; stregone Jubiabá – mezzo santo e mezzo taumaturgo; un amore ben più vasto e profondo: l'amore per gli umili e i diseredati; per l'atmosfera sensuale e primitiva di molte sue pagine, questo romanzo ha ricordato alla critica i nomi di Stevenson e di Kipling. Si tratta di un insieme di stereotipi consolidati che possono tranquillamente rientrare in quel contenitore di cui si è già detto e che si chiama 'esotico': primitivo e primordiale ma anche pittoresco, violenza, sensualità, stregoneria, razza, l'immagine che va componendosi di questa letteratura va in una direzione ben precisa. In alcuni articoli di giornale cui ho potuto avere accesso e che presentano le traduzioni di *Jubiabá* o *Capitães da Areia*, compare l'uso dell'aggettivo "picaresco", così come il sostantivo "picari"¹⁰⁰⁶. La quarta di copertina di Einaudi (immagine 72) riporta inoltre un riferimento all'ultimo libro tradotto *Teresa Batista*, per il quale si parla di "trascinante umore popolaresco" e aggiunge che "Jorge Amado è uno scrittore che ha saputo restare fedele alla propria tematica"; forse la precisazione si rende necessaria nel momento in cui, sulla quarta di copertina di un romanzo della prima produzione, si fa riferimento a uno della seconda produzione amadiana. Sono propensa a credere che il riferimento alla fedeltà di tematica non sia una corretta riflessione sul fatto, peraltro condiviso da una parte della critica, che lo scrittore continui sempre a conservare un interesse per le problematiche sociali del proprio paese, ma un tentativo

¹⁰⁰⁶ Si vedano, per esempio: "'Jubiabá': Un romanzo dello scrittore di Bahia / 'picari' di Amado" (*Gazzetta del Popolo*, 12 marzo 1977, s/p., articolo di M. Grillandi), in cui viene usato anche l'aggettivo in riferimento alla storia "picaresca" appunto, narrata da Amado; "Capitani della spiaggia" di Jorge Amado *Innocenti ragazzi di malavita* ne *Il Tempo* del 14 ottobre 1988, s/p. (in cui l'autrice, Elena Clementelli, usa l'aggettivo in riferimento ai ragazzi, ma dicendo che "si distaccano dal genere strettamente picaresco" e spiegandone i motivi); anche Jacobbi, nell'articolo "*La ballata di Amado*" (ritaglio senza data e senza pagina di *Paese sera* del 1976) parla di "gioco picaresco" per l'arte di Amado. Gli articoli citati sono conservati presso la Fundação Casa de Jorge Amado.

di invogliare chi conosce *Teresa Batista stanca di guerra*, 1975 (1972) ad avvicinarsi a *Jubiabá*. Si afferma in seguito:

Jubiabá è il romanzo che lo ha rivelato nel 1935 (in Italia fu tradotto nel 1952) assegnandoli l'etichetta dell'impegno sociale, che, ieri come oggi, è ben lungi dall'esaurire la ricchezza e la complessità della sua arte sempre esuberante. Protagonista dell'epica tropicale di Amado è un giovane nero di Bahia, Antonio Balduino, detto Baldo.

Si parla di impegno sociale associato a *Jubiabá* dimenticando *Cacau* e *Suor*, scritti rispettivamente nel 1933 e nel 1934; non sono ancora stati tradotti in Italia, ma qui si fa riferimento a un romanzo che lo ha rivelato in patria. L'impegno sociale è, inoltre, visto come potenzialmente in opposizione a ricchezza, complessità e esuberanza nell'arte di Amado, anche se l'uso di "ben lungi da" evidenzia lo 'scampato pericolo'. Si parla poi di epica tropicale, di esorcismi, di solidarietà umana, di tono realistico e fantastico al tempo stesso (probabile richiamo al realismo magico sudamericano), di atmosfere sensuali e psicologie "primitive". Viene infine proposta una breve biografia di Amado caratterizzata dai riferimenti all'impegno politico (esilio).

Nell'ottica di aggiungere ulteriori tessere a questo mosaico in formazione, si può fare riferimento a un articolo de *L'Unità*, del 28 luglio del 1949 (p. 3), in cui Puccini stesso, mentre presenta la traduzione di *Terras do Sem Fim*, 1942 (*Terre del finimondo*, 1949), parla della traduzione di *Jubiabá*, fatta in collaborazione con Elio Califano, destinata a essere pubblicata da Einaudi. Puccini afferma:

[...] ho letto e tradotto *Jubiabá*, storia di un negro della pittoresca città di Bahia, che l'editore Einaudi offrirà al nostro pubblico. E posso dire che forse quest'ultimo è il libro di Amado che più piacerà al buon lettore. Tra *Jubiabá* e *Terre del finimondo* vi è una forte diversità di tono, di costruzione, di stile. Il primo è spesso lirico, libero, realistico nel senso più puro della parola [...].

Qui, sebbene si continui a parlare di “pittresco”¹⁰⁰⁷, si comunica un’immagine diversa della letteratura di cui si sta parlando, l’accento è posto sull’opera letteraria, definita “ lirica, libera, realistica”. Forse il traduttore non è interessato a fare ricorso all’immaginario collettivo più stereotipato perché è un protagonista del processo che porta la letteratura brasiliana della quale parla nel contesto culturale italiano, svolge un ruolo di mediazione importante del quale sicuramente è consapevole. Puccini in particolare, si è reso responsabile di questo passaggio come traduttore due volte, con *I banditi del porto* e *Jubiabá*, appunto, ma lo ha fatto anche presentando la letteratura brasiliana al pubblico italiano dalle pagine de *L’Unità*, come nel caso dell’articolo citato.

Vorrei però ora tornare alla scelta dell’esotico e seguire le tappe del percorso iconografico delle copertine di *Mar Morto* (1936) in traduzione italiana. La prima edizione reca una sovraccoperta che riporta riproduzioni di opere di Diego Rivera, famoso pittore e muralista messicano (immagini 73 e 74)¹⁰⁰⁸:

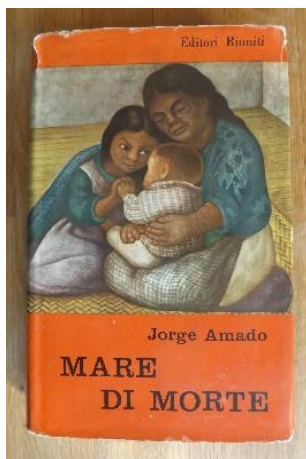


Immagine 73: *Mare di morte*, 1958, 1° edizione, copertina

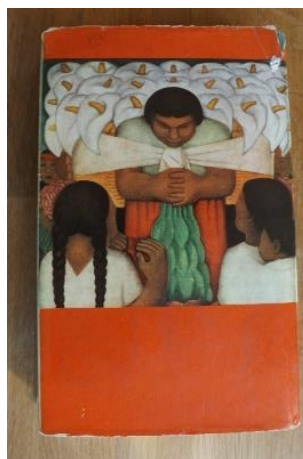


Immagine 74: *Mare di morte*, 1958, 1° edizione, quarta di copertina

¹⁰⁰⁷ Aggettivo usato, peraltro, anche nei paratesti di alcuni libri brasiliani di Amado; si veda DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 104.

¹⁰⁰⁸ Il volume è di mia proprietà ed è stato da me fotografato. Nel paragrafo successivo, dedicherò spazio a una riflessione sulle scelte relative alla traduzione del titolo di questo romanzo.

Diego Rivera e Amado sono amici e condividono amicizie¹⁰⁰⁹ oltre che scelte politiche: sono stati ospiti entrambi a casa di Neruda. Sono accomunati da un interesse per le tematiche sociali, che esprimono nelle proprie opere (dal secondo realizzate spesso in edifici pubblici). Lo scrittore ha, nella sua casa, opere di Rivera¹⁰¹⁰ e il pittore messicano ha inoltre disegnato una colomba in onore di Paloma, figlia di Amado¹⁰¹¹.

La copertina, che ospita il quinto romanzo di Amado tradotto in Italia, manifesta un avvicinamento al mondo che viene raccontato al pubblico lettore italiano: non siamo più a Tahiti ma in Messico, in America Latina. Inutile ripetere quanto già detto nel capitolo precedente, per una sorta di “omogeneizzazione culturale”¹⁰¹² è sufficiente fare riferimento a un paese che faccia parte di questo ambito culturale (e purtroppo, spesso ed erroneamente, linguistico). In questo senso “[i] modelli-guida, le forme archetipiche dell’immaginario, i temi mitici, i personaggi-tipo costituiscono una struttura interna costante che l’industria culturale utilizza”¹⁰¹³, una sorta di campionario cui attingere. Le figure presenti sulla sovraccoperta, tratte da *Maternidad* e *Festival de las flores* o *Día de las flores* (1925)¹⁰¹⁴, non rimandano in alcun modo al

¹⁰⁰⁹ AGUIAR, J. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 1° edizione, 2018, pp. 130, 320, 376, 471. SELTZER GOLDSTEIN, I. “A construção da identidade nacional nos romances de Jorge Amado”, in MORITZ SCHWARCZ, L.; SELTZER GOLDSTEIN, I. (org.) *O universo de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 67. Partecipano inoltre entrambi al Congresso continentale di cultura americana a Santiago, in Cile, come racconta lo stesso Amado. AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, op. cit., 2011, p. 307 (non indica l’anno).

¹⁰¹⁰ Informazioni disponibili in:
<https://books.google.it/books?id=sXRRBgAAQBAJ&pg=PT229&lpg=PT229&dq=Jorge+amado+e+diego+rivera;>
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1603200809.htm>, accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

¹⁰¹¹ Si veda <http://www.abi.org.br/colecao-jorge-amado-nas-maos-de-particulares>, accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

¹⁰¹² HANNERZ, U., *La diversità culturale*. Bologna: Il Mulino, 2001, p. 14.

¹⁰¹³ “*Os modelos-guias, as formas arquetípicas do imaginário, os temas míticos, os personagens-tipos constituem uma estrutura interna constante que a indústria cultural utiliza*”. DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 72.

¹⁰¹⁴ Nella rete si trovano entrambi i titoli. Le immagini delle opere sono disponibili in <https://www.wikiart.org/es/diego-rivera/all->

romanzo di Amado, che narra del mondo dei pescatori di Bahia, ma neanche a realtà italiane, per cui, sia per *Jubiabá* che per *Mare di morte*, si potrebbe dire che “questa rappresentazione diventa un segno intervallare. Questo ‘nuovo’ segno fungerà da interstizio culturale originato da una necessità di rappresentazione situazionale ai fini della comunicazione e del successivo consumo del libro”¹⁰¹⁵. Ancora una volta è necessario fare riferimento ai paratesti che alimentano il libro-archivio tradotto per ‘posizionarlo’ culturalmente, la densa nota della traduttrice e quello che compare nella seconda della sovraccoperta o bandella:

Mare di morte è il romanzo degli uomini del porto di Bahia, pescatori, barcaioli, scaricatori, negri e bianchi uniti nella lotta giornaliera contro la fame e la morte che giungono dai signori delle città e dalle insidie del mare. [...] un’opera che ci commuove e trascina con la sua profonda, umana poeticità che neanche per un momento si distacca dal mondo in essa rappresentato.

Un altro elemento compare nella seconda di copertina, il riferimento al progetto di fare un film tratto dal romanzo brasiliano: “[i]l successo internazionale di *Mare di morte* ha spinto uno dei più noti produttori italiani ad acquistare i diritti per la versione cinematografica del romanzo”. Non si specifica di che produttore si tratti, ma i paratesti del libro-archivio si rivelano ancora una volta fondamentali nel colmare questi ‘vuoti di informazioni’: è Carlo Ponti¹⁰¹⁶. Gli elementi grafici presenti nella copertina confermano quanto detto a proposito della traduzione di *Jubiabá* del 1959: una fascia di un colore caldo, arancione, che incornicia la parte superiore e inferiore del libro in cui, in un crescendo graduale quanto a grandezza, si va dallo stampatello minuscolo

works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry e
<https://mobile.greatbigcanvas.com/view/rivera-alameda-park,2243529>,
 accesso effettuato il 22 gennaio 2019. Di *Maternidad* non mi è stato possibile trovare l’anno.

¹⁰¹⁵ “[E]sta representação torna-se um signo intervalar. Esse ‘novo’ signo funcionará como um interstício cultural originado de uma necessidade de representação situacional para comunicação e posterior consumo do livro”. DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 72.

¹⁰¹⁶ AMADO J. *Amado Romanzi*, op. cit., 2002, p. XCII. Si veda anche AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, op. cit., 2011, p. 91.

di casa editrice e autore al titolo che spicca in stampatello maiuscolo, nero, con caratteri di grandi dimensioni. Un movimento verticale dall'alto verso il basso porta l'occhio del lettore a posarsi su un frammento o dettaglio dell'opera di Rivera e sulle informazioni relative al romanzo. Amado comincia, evidentemente, a essere parte dell'orizzonte conoscitivo letterario italiano, ma è ancora il titolo a spiccare. A pensarci bene, se si guardano con attenzione le opere di Gauguin e di Rivera presenti in queste copertine, si possono notare punti di contatto, pur nella loro diversità; la carnagione scura delle figure, i tratti del viso inequivocabilmente non europei, confermati, in Rivera, dalle lunghe trecce scure della ragazza di schiena. La natura, solo intuibile nel quadro di Gauguin, lascia immaginare ampiezze di altri luoghi ed è resa con colori sfumati ma direi tematici, come il giallo del sole, il verde della vegetazione e il lilla che può rimandare a fioriture, si impone invece in Rivera in un trionfo di calle, fiori altrettanto non così consueti per l'Italia; l'interno di casa che fa da sfondo a *Maternidad* e la stuoia su cui è seduto il gruppo porta definitivamente altrove. Forse è questo il filo che unisce le due copertine e che ne ha originata la scelta.

A questo punto, si fa interessante seguire il percorso figurativo delle copertine delle traduzioni italiane di *Mar morto* (1936), il panorama che si presenta è il seguente¹⁰¹⁷:

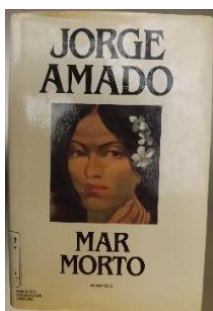


Immagine 75: *Mar morto*, 1985, 1° edizione Omnibus

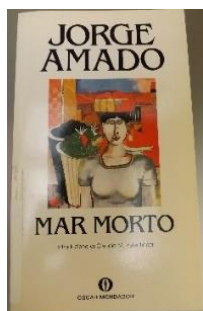


Immagine 76: *Mar morto*, 1989, 1° edizione Oscar narrativa

¹⁰¹⁷ Alcune fotografie da me scattate sono state ritagliate per eliminare eventuali cornici e dedicare tutto lo spazio all'immagine (1985, 1989, 1998, 2001, 1997, 1999). I volumi del 1985, 1989, 1994, 1998 sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, quello del 2001 presso la Biblioteca Nazionale di Roma. I volumi del 1997 e del 1999 sono conservati presso la Fundação Casa de Jorge Amado.

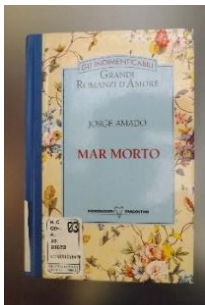


Immagine 77: *Mar morto*, 1994, edizione Mondadori-De Agostini

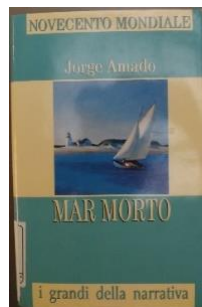


Immagine 78: *Mar morto*, 1998, edizione speciale per Famiglia Cristiana

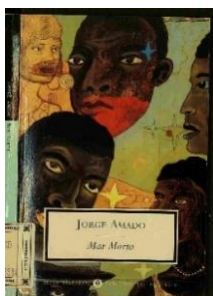


Immagine 79: *Mar morto*, 2001

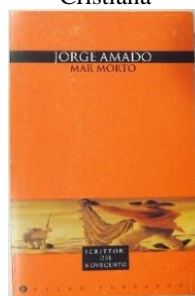


Immagine 80: *Mar morto*, 1997, 5° edizione Scrittori Novecento

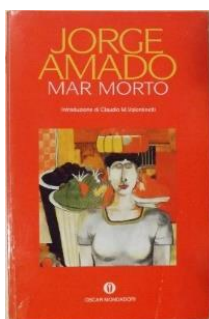


Immagine 81: *Mar morto*, 1999, 12° edizione Oscar

Con la prima edizione per Mondadori, nel 1985 (immagine 75), la casa editrice compie una scelta importante proponendo in copertina un particolare di un quadro dell'artista brasiliano modernista Di Cavalcanti (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo). In realtà si tratta di una sovraccoperta, che non riporta i dati relativi all'opera d'arte; la

stessa copertina è proposta, con lievi modifiche, dalla casa editrice Record per il romanzo in Brasile una prima volta nel 1982 (immagine 82), quindi prima, e negli anni successivi, almeno fino al 2006 (ultimo esemplare da me reperito, immagine 83)¹⁰¹⁸:

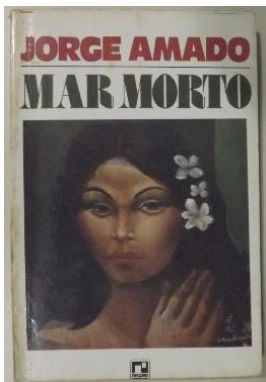


Immagine 82: *Mar morto*, 1982, Record, 54° edizione



Immagine 83: *Mar morto*, 2006, Record, 92° edizione

Di Cavalcanti è amico di Amado e condivide con lui esperienze e sensibilità, tra le quali il desiderio di rappresentare la realtà brasiliana; in una lettera lo scrittore brasiliano comunica a Puccini il desiderio che Di Cavalcanti vinca un premio a Venezia, e gli chiede di accogliere l'artista e presentarlo a tutti i loro amici. Il premio sarebbe importantissimo da un punto di vista politico, per Amado, e anche perché ritiene che nessuno lo meriti come lui, il pittore che ha dipinto le mulatte brasiliane¹⁰¹⁹. La figura femminile del particolare presentato in copertina è indubbiamente mulatta, il colore dell'incarnato non lascia dubbi e il fiore nei capelli indica un legame con la natura e rimanda a un'idea di ingenuità, confermata dal fatto di essere bianco, colore della purezza, indicato per Lívia, protagonista femminile del romanzo. Le mulatte di Di Cavalcanti sono state oggetto del calendario Pirelli del 1971, *Bahia de Jorge Amado*,

¹⁰¹⁸ Le copertine sono state fotografate da me, anche in questo caso ho ritagliato la cornice esterna per mostrare meglio l'intera copertina. La prima è conservata presso la Fundação Casa de Jorge Amado, la seconda presso la Biblioteca Pública do Estado da Bahia di Salvador. Nell'arco di tempo tra le due compaiono anche altre versioni. Non sono riuscita a individuare il quadro da cui è stato tratto il particolare presente nelle copertine.

¹⁰¹⁹ Lettera da Rio, 24 maggio 1956. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

e lo stesso artista spiega il grande valore che egli attribuisce a queste figure femminili: “[l]a mulatta per me è un simbolo del Brasile. Non è né nera, né bianca. Né ricca, né povera. Le piace ballare, le piace la musica, le piace il calcio, come al nostro popolo”¹⁰²⁰.

La scelta di questa copertina da parte della casa editrice italiana è sicuramente indizio di una conoscenza del panorama intellettuale e artistico in cui nasce il romanzo di Amado, ma lo è anche di una consapevolezza di ciò che può aver presa sul pubblico lettore italiano? Credo si possa dire di sì, Di Cavalcanti ha, come scrive Amado nella lettera citata, partecipato alla 28° Esposizione Biennale Internazionale d’Arte del 1956 a Venezia¹⁰²¹, è arrivato in Italia negli stessi anni in cui arrivano le prime opere dello scrittore baiano in traduzione. Questa copertina può inoltre essere lo specchio di un momento in cui Amado è molto presente in Italia, con le sue figure femminili, con diversi linguaggi. Probabilmente, come scrive De Araújo Caldas,

[s]iccome c’è la tendenza che quello che appare in TV sembri reale [...] il modello creato dal personaggio interpretato dall’attrice Sônia Braga ha finito con l’essere considerato, dai media, dalla moda e anche da parte del pubblico, come tipo non soltanto della Gabriela amadiana, ma, di conseguenza, della donna baiana e, metonimicamente, di quella brasiliana¹⁰²².

¹⁰²⁰ “*A mulata para mim, é um símbolo do Brasil. Ela não é preta, nem branca. Nem rica, nem pobre. Gosta de dança, gosta de música, gosta de futebol como o nosso povo*”. Apud DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 133. Sembra esserci stato anche un altro Calendario Pirelli con immagini di Di Cavalcanti, nel 1976, ma non ho certezza in merito.

¹⁰²¹ L’informazione non è di facile reperimento, visto che, nella rete, compare notizia di un rifiuto a partecipare da parte di Di Cavalcanti. In realtà l’artista brasiliano ha partecipato e la risposta definitiva è stata fornita, su mia richiesta, direttamente dall’ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee), Fondazione La Biennale di Venezia. Le notizie in merito a questo argomento sono disponibili in <http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=408895>, accesso effettuato il 07 gennaio 2019.

¹⁰²² “*Como há uma tendência em parecer real o que aparece na TV [...] o modelo criado paara a personagem interpretada pela atriz Sônia Braga passou a ser considerado, pela mídia, pela moda e também por parte do público, como tipo não só da Gabriela amadiana, mas, consequentemente, da mulher baiana e, metonimicamente, da brasileira*”. In realtà, come spiega nella pagina

La copertina conferma quanto detto nel paragrafo relativo ai quotidiani, arriva dopo il picco di presenze ne *L'Unità* e in un punto medio-alto ne *La Stampa*. La donna rappresentata da Di Cavalcanti è sicuramente mulatta, il colore della pelle e i tratti del viso sono espliciti e, in Italia, Sônia Braga la rappresenta.

Come scrive Francavilla:

[l]a figura paradigmatica della mulatta da sogno, anche se costruita in modo ammirevole dal genio e dall'arte del romanziere baiano, non solo farà sì che la sua narrativa diventi popolare, ma continuerà anche ad alimentare la *réverie* esotica ed erotica del pubblico occidentale, basta pensare alla protagonista di *Dona Flor e i suoi due mariti* o alla perturbante Rosa de Oxalá in *La bottega dei miracoli*¹⁰²³.

Non ci sono neppure paratesti come nota o introduzione, forse Amado si presenta da solo? Il problema è che, nell'edizione successiva, sempre considerando la copertina, si torna in Messico (immagine 76), con un pittore, Rufino Tamayo, che, come Rivera, si ispira all'arte popolare. L'immagine proposta è un particolare dell'opera *Donne di Tehuantepec* (1939, Buffalo, Albright Knox Art Gallery). Nonostante sia in questa edizione che nella precedente il nome dell'autore sia molto esposto, il che fa pensare che sia molto conosciuto, in questo volume con copertina 'messicana' è inserita la generosa e articolata introduzione di Valentinetti di cui ho già detto, "Brasile bello, Brasile dolce, Brasile della memoria",

successiva, la descrizione di Gabriela fatta da Amado differisce, in quanto si tratta di una donna 'in carne', con delle rotondità. In Brasile è stata scelta in quanto "*já tem o tipo híbrido*" ("appartiene già a un tipo ibrido"), ma "*para encenar Gabriela, precisou bronzear-se bastante*" ("per interpretare Gabriela ha dovuto abbronzarsi molto"). DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, pp. 124-126.

¹⁰²³ "A figura paradigmática da mulata de sonho, mesmo construída admiravelmente pelo gênio e pela arte do romancista baiano, não só fará com que sua narrativa se popularize, mas também não cessará de alimentar a *réverie exótica e erótica* do público ocidental, basta pensar na protagonista de *Dona Flor e i suoi due mariti* ou na perturbadora *Rosa de Oxalá*, em *La bottega dei miracoli*". FRANCAVILLA, R., "Verificações do imaginário. Ler o Brasil na Itália", op. cit., 2011, p. 226.

paratesto esplicativo che può fornire al lettore gli strumenti per affrontare la lettura in modo più consapevole. Le motivazioni delle scelte che riguardano i paratesti sono elementi invisibili ma esistenti e marcanti il libro-archivio tradotto, bisogna saperli vedere in trasparenza; in questo caso ci si allontana dal Brasile in copertina per poi riavvicinarvisi con l'introduzione. Si ricorre al Messico in un momento (fine anni Ottanta, primi anni Novanta) in cui, nei giornali, si torna a parlare di Letteratura latino-americana, come si può verificare nel capitolo 4, paragrafo 2.

Si succedono poi due edizioni speciali, su cui non mi soffermo se non per segnalare un paio di elementi, come il fatto che in entrambe il titolo del romanzo torna e essere assolutamente in primo piano. Dal punto di vista iconografico, la prima copertina (immagine 77) è, direi, quasi neutra, nel senso che dice poco sul romanzo, mentre la seconda (immagine 78), con il particolare di *The long leg* di Edward Hopper, pittore americano degli anni Trenta, richiama il mare e imbarcazioni semplici, i *saveiros* di *Mar morto*. Forse questo dipinto di Hopper non è tra quelli conosciuti del pittore (caratterizzati dalla solitudine e dall'alienazione), ma si ripete la strategia: la riproduzione di un dipinto di un noto artista.

Si torna invece decisamente verso il Brasile con l'edizione del 1997 (immagine 80) che presenta *Pescatori*, 1943, di Tomás Santa Rosa Júnior (Rio de Janeiro, Museo Nacional de Belas Artes), protagonista di una fase particolarmente importante per le copertine nell'editoria brasiliana degli anni Trenta e soprattutto degli scrittori del *corpus*, come si è già visto. L'immagine torna a mettere al centro della scena il mare, in diretto dialogo con il titolo. Anche quella del 2001 (immagine 79), con illustrazione di Christian Clayton, avvicina al meticcio di Bahia, con volti dai tratti negroidi insieme a un viso femminile inequivocabilmente bianco. Con Santa Rosa e la seconda copertina di Tamayo (immagine 81), si torna inoltre a un fondo in colori caldi arancione e rosso, che riprende il colore della prima edizione dopo lo sfondo bianco che accoglie il particolare del quadro di Di Cavalcanti facendolo emergere, in modo efficace, nel rispetto di quanto dice Rudolph Arnheim: “[f]igura e sfondo devono essere nettamente distinti”¹⁰²⁴. Uno sfondo che sembra una cornice, all'interno della quale compare, in totale isolamento, il volto della donna, che viene, in questo modo, messo ulteriormente in risalto. Lo sguardo dell'osservatore-lettore sembra invitato a muoversi dall'alto verso il basso, dal nome dell'autore, di dimensioni maggiori, al titolo del romanzo, entrambi scritti con caratteri pieni, in un nero che si staglia sul

¹⁰²⁴ ARNHEIM, R., *Pensiero visuale*, op. cit., 2013, p. 19.

colore bianco della cornice. L'opera di Santa Rosa scelta per la copertina dialoga con il romanzo già a partire dal titolo, dal momento che *Mar morto* narra di pescatori, di *saveiros*; si ripropone in questo caso anche in Italia quello che avviene in Brasile con le copertine dell'artista. Nonostante si tratti di pittori che condividono sicuramente tematiche e idee con Amado, quindi non scelte casuali, ma parte sicuramente di un'idea artistica ben particolare, le copertine illustrate da Rivera e Tamayo sembrano dire di più sull'ambiente culturale destinato ad accogliere i romanzi in traduzione, che sulle opere stesse.

Spostandosi dalle traduzioni di *Mar morto* (1936) è interessante notare che il tentativo di avvicinare il lettore al Brasile già dalla copertina non è casuale, negli anni Ottanta, per quanto concerne Mondadori¹⁰²⁵:

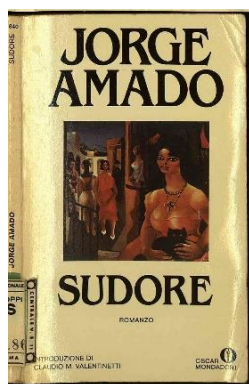


Immagine 84: *Sudore*, Mondadori, 1985, 1ª edizione Oscar narrativa

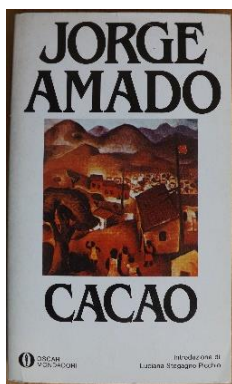


Immagine 85: *Cacao*, Mondadori, 1986, 1ª edizione Omnibus

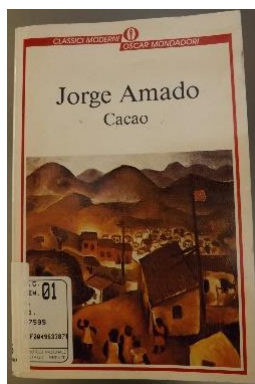


Immagine 86: *Cacao*, Mondadori, 1991, 1ª edizione Classici Moderni

Le opere raffigurate sono entrambe di Di Cavalcanti: *Mulatta con gatto nero* 1966 (particolare, Collezione privata) per *Sudore*, 1985 (immagine 84), e *Collina*, 1929, (Collezione Paulo Leão) per *Cacao* 1986, 1991 (immagini 85 e 86); il patto con il lettore è, in questo caso, piuttosto esplicito e completato dai paratesti. L'edizione di *Sudore* del 1985 presenta un'introduzione di Valentinetti, che ne è anche il traduttore, dal titolo "Un baiano felice e conosciuto, romantico e sensuale". Rispetto all'introduzione a *Mar morto* di cui ho detto sopra, Valentinetti sposta qui

¹⁰²⁵ La copertina del 1985 è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Roma, quella del 1991 presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, quella del 1986 è di mia proprietà. Le fotografie sono mie e sono state ritagliate.

lo sguardo decisamente sullo scrittore, riportandone le parole pronunciate in un bar a Milano, il 18 gennaio 1984, in risposta alle tante domande che gli vengono rivolte dalla stampa, da curiosi e ammiratori. Parlando dell'atmosfera creata dalla sua presenza in quel bar, che si trasforma in un “*botequim da esquina*, il baretto all'angolo”, dice di Amado che “fa nascere magiche atmosfere, conversazioni e amicizie improvvise e impreviste, mescola realtà e sogno, verità e immaginazione. Il Brasile, insomma”¹⁰²⁶. Non si tratta di un tentativo di inserimento nel filone del realismo magico, credo che lo stesso Amado tolga ogni dubbio in merito quando, a proposito di politica e magia, chiede aiuto a Pedro Archanjo, il protagonista de *La bottega dei miracoli*, romanzo a lui più caro, per chiarire il suo pensiero: “[i]l mio materialismo non mi limita. Io sono un baiano che non crede nella vita eterna, ma crede nei miracoli. E i miracoli li fa l'uomo, vivendo giorno dopo giorno”¹⁰²⁷. È come se questa traduzione, pur precedente a quella di *Mar morto* corredata dall'altra introduzione, non avesse bisogno di regalare al lettore informazioni relative alla letteratura che si appresta a leggere, puntando invece sul personaggio Amado. Evidentemente l'incontro a Milano è un'ottima occasione per presentarlo nel paratesto, per far sì che sia lui a parlare con il lettore prima di lasciarlo con il suo romanzo, ad accoglierlo appunto, sulla ‘soglia’, e Amado lo fa, toccando diversi nodi centrali della sua poetica e della sua scrittura: dal discorso sul romanzo latinoamericano alla sua idea di socialismo, dalla sua Bahia a Glauber Rocha. Valentinetti presenta il romanzo:

è uno squarcio [...] di grande intensità emotiva e sociale, che presenta al lettore italiano un Amado nuovo, politico, in cui la descrizione e la caratterizzazione dei personaggi che danno vita a questo grandioso affresco corale si accompagnano a un'amara riflessione sulla *condition humaine* di questa gente, da sempre sfruttata. L'amarezza, la *tristeza* di questi ‘dannati della terra’ è il rovescio della medaglia della tanto decantata *alegría* brasiliana; niente di più falso, infatti¹⁰²⁸.

¹⁰²⁶ AMADO, J., *Sudore*. Milano: Mondadori, 1985, p. 5. Questa affermazione conferma quanto detto in relazione ai quotidiani: Amado rappresenta il Brasile. È presente un glossario.

¹⁰²⁷ Ibidem, p. 7.

¹⁰²⁸ Ibidem, p. 6.

La precisazione sul tipo di romanzo proposto è importante, visto che viene pubblicato dopo le opere della cosiddetta seconda fase ed è interessante il discorso binario che ricorda il già citato articolo “*Amaro Amado*” di Panorama¹⁰²⁹, che presenta la traduzione di *Suor* (1934). L’immagine in copertina *Mulatta con gatto nero*, (particolare, 1966, Collezione Privata), rappresenta, in primo piano, una delle mulatte brasiliane di Di Cavalcanti e, dietro di lei, altre figure che possono rimandare alla ‘varia umanità’ che abita, o comunque frequenta, il *casarão* teatro delle vicende di *Suor* (1934). Le mulatte raffigurate in questa copertina (immagine 84) hanno scollature generose, indossano abiti di colori che mandano messaggi discordanti, dal rosso che rimanda alla passione al bianco associato normalmente alla purezza, ed è presente, sulla destra, una donna alla finestra, rimando possibile alla realtà delle mantenute (*teúda e manteúda*), diffusa nel Brasile degli anni Trenta, donne mantenute in una casa dai loro amanti, spesso *coroneis* o, comunque, uomini influenti. C’è, in questa opera di Di Cavalcanti, una sensualità che può dialogare con quella decisamente più esplicita della donna e del suo nudo mostrato ‘sfacciatamente’ sulla copertina del 1999¹⁰³⁰:

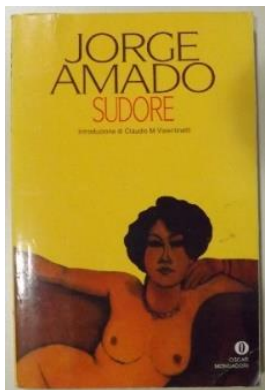


Immagine 87: *Sudore*, Modigliani, 1999, 16ª edizione Oscar



Immagine 88: *São Bernardo*, edizione Biblioteca Moderna, 19--

¹⁰²⁹ Articolo (incompleto) consultabile presso la Fundação Casa de Jorge Amado; è di Pier Mario Fasanotti, del 14/7/1985, p. 23. Valentinetti specifica, poche righe dopo, che l’impegno politico di Amado permane nelle sue ultime opere.

¹⁰³⁰ Copertina della Fundação Casa de Jorge Amado, fotografia mia, ritagliata.

In questo caso (immagine 87) il messaggio è chiaro, ripreso nel colore rosso per indicare il titolo, ma la scelta iconografica ricade su Amedeo Modigliani, *Nudo sul divano (Almaisa)*, 1916, Collezione privata. Un allontanamento dal Brasile mitigato forse da colori, tratti del viso (principalmente il taglio degli occhi), capelli crespi, che potrebbero essere raccolti e che possono far pensare a una donna straniera: Almaisa era di fatto una donna di origini algerine, ritratta dal pittore anche in altre occasioni. Probabilmente quello che conta è il messaggio: si narra di un'umanità 'a flor da pele', messa a nudo, 'scoperta'. Ho inserito l'immagine (88) l'edizione brasiliana di São Bernardo della Record (purtroppo non ho indicazione dell'anno), che presenta in copertina un particolare del dipinto di Modigliani *L'uomo con il bicchiere di vino*, perché mi sembra un indizio di dialogo interessante tra i due paesi attraverso il linguaggio del pittore livornese¹⁰³¹.

Passando a *Cacao* del 1986 (immagine 85), la quarta di copertina riporta un quadro interessante della letteratura brasiliana regionalista nordestina degli anni Trenta:

[...]ibro intenso, pur nella sua apparente linearità, **Cacao** tratteggia un Brasile che, chiuso il carnevale dei folli anni Venti, comincia a meditare sulla propria realtà di paese del sottosviluppo, con un epicentro del Nordest dello zucchero e del cacao, delle siccità bibliche e dei flagelli naturali, del sole a picco su di una schiavitù della gleba non esaurita dalla sua abolizione ufficiale nel 1888.

Si tratta di un brano estratto dall'introduzione, come sempre ricca e densa di Stegagno Picchio, che introduce il lettore al mondo del cacao e all'ambito letterario e artistico in cui si muove l'Amado di questi anni, i romanzieri nordestini, Freyre. Entra anche in merito alla lingua usata dallo scrittore, parlando di "espressionismo linguistico" e definendola "letteraria partecipante, volontariamente riduttiva"¹⁰³². La parte finale di questo paratesto riassume in modo direi 'visuale' il romanzo:

¹⁰³¹ Copertina conservata presso la Biblioteca IEB-USP São Paulo. Fotografia mia. Interessante segnalare che, per la traduzione in Brasile de *La romana* (A romana) di Moravia del 1949, la scelta sia molto simile, si veda http://www.dlit.ufsc.br/dicionario/dados_obra.php?obr_id=1125. Accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

¹⁰³² "[...] i braccianti del cacao, negri, mulatti, caboclos, dialogano nella loro lingua riduttiva, irta di modismi rustici, di parole corrose dall'uso quotidiano

[e] allora ci si accorge quanta sapienza e letterarietà si annidino sotto quel minimo di letteratura. Basti per noi estrapolare uno di quei segni, assumibili ad indicativo di questa epopea: quei piedoni neri e grossi dallo zoccolo ispessito e dalle dita divaricate che distinguono il bracciante del cacao. Ebbene, dietro a quei piedoni immessi con la loro rozza corposità sulla pagina letteraria, c'è sì il realismo socialista e l'osservazione commossa di una angustiante condizione sociale. Ma c'è anche la conoscenza e la frequentazione di tutta una recente tradizione pittorica europea e brasiliana che parte dal tardo cubismo di Picasso, tocca Tarsila do Amaral e sfocia nei murali di Candido Portinari”¹⁰³³.

Se è vero quanto dice Arnheim, cioè che “è giusto rilevare che l'uso di materiale visuale non produce automaticamente pensiero visuale”¹⁰³⁴, direi che, in questo caso, l'illustrazione sulla copertina si relaziona perfettamente con le parole dell'introduzione e che insieme creano un pensiero visuale di questa letteratura, non saprei come altro definire il risultato del potere evocativo di questi due paratesti. Come non andare, inoltre, con la mente ai piedi enormi in primo piano dell'illustrazione di Santa Rosa dell'edizione brasiliana, che apre il capitoletto intitolato proprio Cacao?¹⁰³⁵:

(*home*, per *homem*, *muié* per *mulher*, *tá* per *está*, e così via)”. AMADO, J., *Cacao*, op. cit., 1986, pp. 9 e 10. È presente un glossario, come anche nell'edizione del 1991.

¹⁰³³ Ibidem, p. 13.

¹⁰³⁴ ARNHEIM, R., *Pensiero visuale*, op. cit., 2013, p. 15.

¹⁰³⁵ AMADO, J., *Cacau*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1936, p. s/n. esemplare conservato presso la Fundação Casa de Jorge Amado, fotografia mia.

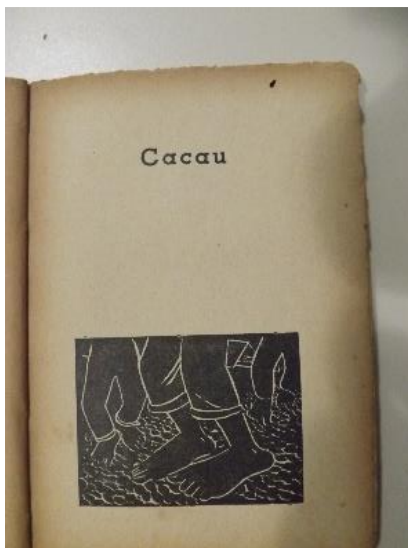


Immagine 89: illustrazioni *Cacau* 1936, 3° edizione

L'edizione del 1991, nella quarta di copertina, riporta la seguente presentazione del romanzo, che, rispetto all'edizione precedente, focalizza l'attenzione sul microcosmo del cacao:

[l]a vicenda che dà unità alla narrazione, quella che racconta la formazione sessuale, amorosa e soprattutto politica del protagonista, sfuma e si mescola in quella dei personaggi incontrati: un mondo esotico ed eccessivo di amori intensi e gelosi, grandi bevute di cachaça e grandi dolori, rapporti di violenza estrema tra padrone e lavoratori "affittati", dove i problemi si risolvono uccidendo e scomparendo e le sofferenze iniziano da quella più elementare che è la fame. Secondo romanzo di Amado, *Cacao* ha tutti gli ingredienti dei suoi libri più maturi, e insieme l'ingenuità, l'entusiasmo, il coraggio civile della sua giovinezza e la coscienza di vivere in una terra unica ancora in gran parte da raccontare.

Ricompare il termine "esotico", ma non ci sono equivoci circa che tipo di esotico si tratti. Le diverse tonalità di marrone dell'opera di Di Cavalcanti non possono non evocare i frutti, bruno-rossastri a

maturazione, le fave di cacao, che già durante la fermentazione, assumono una colorazione bruna, intensificata poi con l'essiccazione e la tostatura e la terra delle piantagioni¹⁰³⁶.



Immagine 90: le *nuances* marroni del cacao

Il tutto è richiamato, in modo esplicito, dal titolo; i personaggi in primo piano, evidentemente neri e la tipologia delle case che ricordano capanne e costruzioni di fango rimandano al Nordest di Bahia (immagine 86). Questa proposta è un'autentica lettura del romanzo e il libro-archivio tradotto si arricchisce di ulteriori paratesti: notizie sulla vita, sulle opere, sulla fortuna, una bibliografia relativa che contempla anche saggi critici e un glossario. La letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta di Amado è introdotta, nel caso di questa edizione, in tutta la sua alterità, cui il lettore potrà, volendolo, avvicinarsi con gli strumenti che gli vengono forniti. Chi ha scelto che tipo di discorso costruire nella copertina deve aver pensato che l'immaginario di un potenziale lettore italiano fosse pronto per un confronto di questo tipo, che potrei definire, con un linguaggio militaresco, 'ad armi pari'. Intendo dire che, in quello spazio tanto importante che si trova tra la copertina e il lettore, in cui si negoziano significati, l'immagine di *Collina* di Di Cavalcanti (che presenta il romanzo *Cacau*), guarda il lettore italiano direttamente negli occhi, proponendosi in tutto il suo 'essere Brasile' e il lettore italiano deve rispondere a quello sguardo tanto coraggioso con altrettanta disponibilità ad accogliere con schiettezza e senza aspettarsi paradisi esotici di altre latitudini, la brasilianità, anzi la nordestinità direi, di *Cacao*. In questo

¹⁰³⁶ Immagine disponibile in: https://es.123rf.com/imagenes-de-archivo/grano_de_cacao.html?sti=m4rarw6autqw6coy5ql. Accesso effettuato il 10 ottobre 2018.

caso “quello che vedi è quello che vedi” dice Alloa riprendendo quella che definisce una regola programmatica di Frank Stella e aggiunge “inutile cercare un significato nascosto, di fatto, se l’opera coincide con la sua *identità* materiale”¹⁰³⁷.

Graficamente parlando autore e titolo sono delle stesse dimensioni nelle due prime copertine, più grande il nome dello scrittore nella terza, Amado è ormai entrato negli “Oscar Mondadori” e nei “Tascabili Einaudi”, è diventato un ‘classico’. È pur vero che *Cacau* viene pubblicato, come già detto, contando probabilmente sul successo e sull’impatto che i romanzi della cosiddetta seconda fase hanno avuto sul pubblico, ma quello che intendo dire è che viene, con queste tre edizioni, proposto senza ricorrere a sotterfugi o *escamotage*.

Sono casi di libri-archivi tradotti che curano con attenzione il dialogo che si instaura tra tutte le loro parti. Una simile considerazione si potrebbe fare per la copertina scelta per l’edizione di *San Bernardo* (1993) da Bollati Boringhieri¹⁰³⁸, di cui ho già detto:

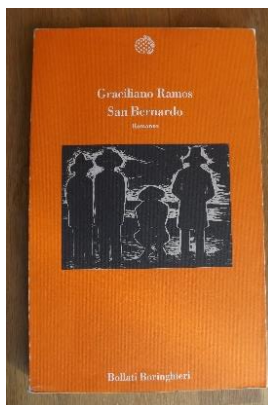


Immagine 91: *San Bernardo* 1993, 1° edizione

Sebbene il titolo dell’incisione sia *Pescatori*, la tecnica scelta, la xilografia, rimanda, come in altri casi, al Nordest, e l’autore, Oswald Goeldi, si è presentato alla 25° Esposizione Biennale Internazionale

¹⁰³⁷ “[W]hat you see is what you see”; “*inútil procurar um sentido escondido, de fato, se a obra coincide com a sua identidade material*”. ALLOA, E. “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”, op. cit., 2015, p. 14.

¹⁰³⁸ Sia il volume che la fotografia sono miei.

d'Arte del 1950 a Venezia¹⁰³⁹, prima di Di Cavalcanti e subito dopo l'arrivo di una delle opere del *corpus* in traduzione (*Terre del finimondo*, 1949). Di questo artista scrive De Araújo Caldas che “ha illustrato diversi libri, tentando sempre di tradurre l'atmosfera del testo”¹⁰⁴⁰.

Completamente diverso il discorso costruito nella copertina di *Cacao* (1986) per Mondadori De Agostini e nelle copertine della collezione “Biblioteca Mondiale Bocca” dei fratelli Bocca editori¹⁰⁴¹:

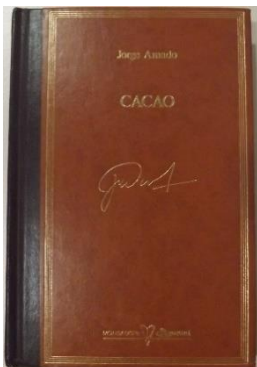


Immagine 92: copertina non ‘figurativa’: *Cacao*, 1986, edizione Mondadori De Agostini

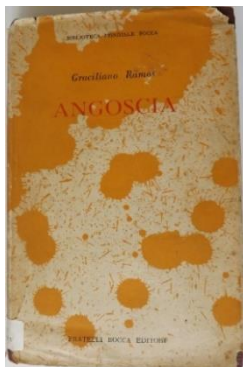


Immagine 93: copertina non ‘figurativa’: *Angoscia*, 1954, 1° edizione

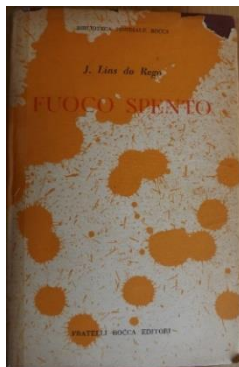


Immagine 94: copertina non ‘figurativa’: *Fuoco spento*, 1956, 1° edizione

Per *Cacao* la scelta è quella di lasciare l'intero messaggio all'autorità e fama dell'autore, di cui compare nome e cognome e, sotto il

¹⁰³⁹ Informazione fornita, su mia richiesta, direttamente dall'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee), Fondazione La Biennale di Venezia. Le notizie in merito a questo argomento sono disponibili in <http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=414073>, accesso effettuato il 07 gennaio 2019. Purtroppo né la copertina né l'ASAC forniscono la data dell'incisione, che non sono riuscita a reperire neanche nel sito ufficiale dell'artista: oswaldogoeldi.org.br, accesso effettuato il 07 gennaio 2019.

¹⁰⁴⁰ “Ilustrou diversos livros, sempre tentando traduzir a atmosfera do texto”. DE ARAÚJO CALDAS, S. R., *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 103.

¹⁰⁴¹ *Cacao* è conservato presso la Fundação Casa de Jorge Amado, *Fuoco spento* è di mia proprietà, *Angoscia* è disponibile presso la Biblioteca dell'IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), USP di São Paulo. Le fotografie sono mie e sono state ritagliate.

titolo, la firma: Amado è ormai entrato nel ‘firmamento’ letterario italiano. Per *Angoscia* (1954) e *Fuoco spento* (1956), come ho già ipotizzato, l’idea può essere quella di voler presentare la letteratura brasiliana nei suoi diversi aspetti e con le sue diverse caratteristiche, quindi, non volendo disegnare un’immagine univoca riconoscibile, si ricorre a una copertina che gioca con macchie di colore (ancora una volta l’arancione è colore dominante).

Dopo le copertine di Di Cavalcanti si torna però, per *Cacao*, a una scelta che riprende l’idea delle prime edizioni di *Jubiabá* e di *Mar morto*, con un’immagine di Henri Rousseau *Natura morta con frutti tropicali* (1908)¹⁰⁴²:



Immagine 95: ancora esotismo!:
Cacao, 1998



Immagine 96: ancora esotismo!:
Cacao, 2006

Il mondo esotico raffigurato dal pittore è un mondo di fantasia, ma forse, nel caso di quest’opera, contestualizzato dal titolo: questo romanzo si svolge in un ambiente “tropicale”. Rispetto al quadro di Gauguin (che peraltro era un estimatore di Rousseau), è un esotico geograficamente più ‘attinente’.

Un discorso a parte merita la scelta della fotografia per illustrare la copertina. Forse, a un certo punto, si sceglie la fotografia perché l’esposizione massiccia e onnipresente all’immagine cui siamo sottoposti

¹⁰⁴² Entrambe le edizioni sono conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, le fotografie sono mie, ritagliate.

in ogni momento della giornata¹⁰⁴³ provoca saturazione e conseguente difficoltà di dare espressione all'immaginazione. L'effetto che può avere una fotografia in copertina è diverso da quello che può avere un quadro o un disegno, si può forse parlare di una maggiore 'urgenza di realtà'. La fotografia: un altro supporto, un altro linguaggio, che può sortire un avvicinamento più diretto del lettore al libro a causa della 'garanzia di verità' in quanto, apparentemente, 'immagine della realtà'. Apparentemente, perché, come scrive De Araújo Caldas:

[l]a fotografia è considerata l'arma suprema della rappresentazione, dal momento che offre una legittimità nel produrre automaticamente una vista perfetta dal punto di vista ottico, un' 'imbalsamazione' della realtà. In questa prospettiva di registrazione automatica della realtà, la foto, come discorso nelle copertine, può diventare una trappola, poiché contiene l'intenzione del fotografo nel captare il movimento, angolo e luminosità adatti e l'aspettativa dell'osservatore a cui sarà destinata¹⁰⁴⁴.

Così come un'immagine figurativa, un disegno, un'incisione, un dipinto, la fotografia è, prima di tutto, frutto della 'visione' di qualcuno, di un'interpretazione, "[e]tero e auto-rappresentazione, sono presenti nella medesima foto"¹⁰⁴⁵. Si può fare riferimento in questo senso a quello che Chiozzi dice in relazione all'antropologo, trasferendolo anche al potenziale lettore che si confronta con una copertina: "[p]er l'antropologo, ancora una volta, la fotografia non è un dato ma un costruito simbolico attraverso il quale colui che la scatta struttura il

¹⁰⁴³ Tanto da parlare di una sorta di nuova evoluzione il cui risultato sarebbe l'*homo videns*. SARTORI, G. *Homo videns*. Roma-Bari: Laterza, 2011.

¹⁰⁴⁴ "A fotografia é considerada a arma suprema da representação, já que oferece uma legitimidade, ao produzir automaticamente uma vista opticamente perfeita, um 'embalsamento' da realidade. Nesta perspectiva de registro automático da realidade, a foto, como discurso nas capas, pode tornar-se uma armadilha, porque contém a intenção do fotografo na captação do movimento, ângulo e luminosidade convenientes e a expectativa do observador a que será destinada". DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 52.

¹⁰⁴⁵ PANDOLFI, L. *L'interpretazione dell'altro. Per un'antropologia visuale dialogica*, op. cit., p. 71, 2005.

proprio mondo”¹⁰⁴⁶. L’immagine fotografica “è in realtà la rappresentazione di una situazione creata, o quanto meno manipolata attraverso alcuni accorgimenti di carattere tecnico”, c’è quindi un’intrinseca contraddizione fra questo fatto e l’affermazione che la fotografia è fedele quanto lo specchio nel restituire l’immagine della realtà, si tratta di ‘presunta’ precisione, nessuna rappresentazione è neutrale, “una fotografia non può parlare da sé”¹⁰⁴⁷.

Se si accetta questa posizione teorica, se questo diventa un assunto, allora si applica quanto detto precedentemente per le rappresentazioni figurative anche alle fotografie: concorrono a creare un discorso e hanno la caratteristica di essere polisemiche. Come conseguenza

abbiamo bisogno di conoscere chi ha scattato la foto, in che circostanze, con quali scopi, quale relazione c’era fra l’autore e l’oggetto rappresentato ecc. Le foto sono prodotti culturali e assumono il significato dal loro *contesto* ed è questo che ci permette di darne una definizione”¹⁰⁴⁸.

Vorrei concentrarmi sul caso di Patrizia Giancotti, che ha sicuramente un ruolo importante per quanto concerne la proposta di Amado e la sua opera in Italia. Fotografa, ha svolto ricerche in Italia e all’estero, per esempio in Brasile dove ha collaborato con lo scrittore e si è dedicata a ricerche sul campo sul sacro, *candomblé* e poteri femminili nei culti afro-brasiliani e sciamanesimo amazzonico. Attività di ricerca quindi, ma anche divulgativa¹⁰⁴⁹. La collaborazione con Amado ha avuto come risultato mostre e libri presentati in Italia, di cui si dà notizia nelle pagine de *La Stampa* (25 aprile 1990, p. 2, Società e Cultura,) nel trafiletto “*In mostra la Bahia di Jorge Amado*”, che comunica la presenza di

¹⁰⁴⁶ CHIOZZI, P. *Manuale di antropologia visuale*, op. cit., 1992, p. 184.

¹⁰⁴⁷ Ibidem, pp. 23-24.

¹⁰⁴⁸ FRISINA, A. *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, op. cit., 2013, p. 46.

¹⁰⁴⁹ Ha pubblicato più di cento reportage di carattere antropologico e realizzato oltre cinquanta mostre fotografiche in Italia e all’estero (Sud Italia, in Africa e Brasile), oltre a insegnare in varie università. Si veda <http://www.milano-sfu.it/people/giancotti-patrizia/>, accesso effettuato il 13 maggio 2017. Proprio la densa attività sul campo in Brasile (dieci anni) e l’opera di divulgazione della cultura brasiliana le hanno valso l’onorificenza dell’*Ordem do Cruzeiro do Sul*, la più alta onorificenza al merito del Brasile.

Amado come ospite il giorno 08 maggio alla mostra fotografica di Patrizia Giacotti su testi dello scrittore, dal titolo “Succede a Bahia”. Patrizia Giacotti è anche autrice della parte fotografica del libro fotografico *Bahia*, (*L'Unità* 01 novembre, Anteprima; 03 novembre 1991, p. 25, Succede a Roma, Appuntamenti), che contiene testi di Jorge Amado, presentato nell'Auditorium sala mostre dell'Istituto Italo-Latino Americano a Roma alla presenza dello scrittore (il giorno 04 novembre 1991). Anche *L'Unità* (06 novembre 1991, p. 27, Succede a Roma, Armida Laviano) parla di una mostra: *Istantanee e racconti da Bahia. Il fascino del Brasile in mostra*, foto di Patrizia Giacotti commentate da testi di Jorge Amado, in occasione della quale viene presentato anche il libro che ne è stato tratto, commentato dai due autori e da Luciana Stegagno Picchio. Si tratta dell'album fotografico *BAHIA*¹⁰⁵⁰, nel quale è contenuta la fotografia scelta per la copertina di un'edizione de *Il Paese del Carnevale* per Garzanti¹⁰⁵¹:

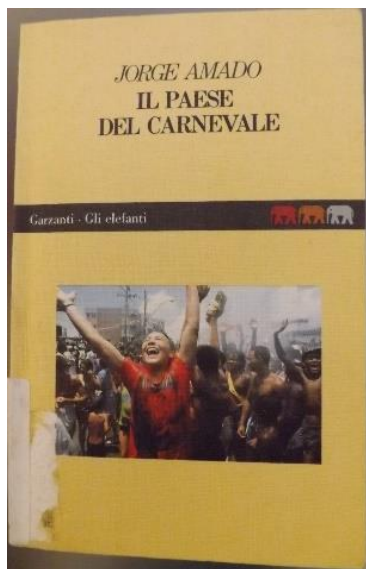


Immagine 97: *Il Paese del Carnevale*, 1992, 1° edizione Gli elefanti

¹⁰⁵⁰ GIANCOTTI, P., e AMADO, J. *BAHIA. Album fotografico*. Milano: A&A editori, 1991, s/p.

¹⁰⁵¹ Conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze; fotografia mia, ritagliata.

La fotografia che presenta il romanzo raffigura una folla di persone di vari colori di pelle (il meticcio sempre raccontato da Amado), presumibilmente nel mezzo di una festa, che potrebbe, ovviamente, essere (e di fatto è, come si può vedere nell'Album fotografico) Carnevale a Salvador, ma non si tratta di una di quelle immagini che, spesso, si associano al carnevale, ballerine di scuole di samba o carri che sfilano nel sambodromo di Rio de Janeiro piuttosto che in quello di San Paolo, questa foto ricorda maggiormente un carnevale 'di strada', come di fatto è quello di Bahia. Una fotografia, quindi, che non rimanda direttamente agli stereotipi tradizionalmente associati al Brasile e che, decontestualizzata, in questo caso vista senza la presenza del titolo, non sarebbe di facile interpretazione, non fornisce elementi indiscutibili che possano far pensare a questa festa tanto importante per il Brasile. È come se il lettore compisse due operazioni, la prima generata dalla lettura del titolo *Il Paese del Carnevale*, che rimanda direttamente a ballerine, samba, sensualità, colori, la seconda dall'incontro con la fotografia, che nulla ha del luccichio e di tutto quello che è stato appena elencato. Si crea una sorta di dissonanza, che presenta però un'immagine della letteratura con la quale ci si sta confrontando più onesta e genuina, vista anche la tematica trattata nel romanzo, che non è affatto un'esaltazione gioiosa del Brasile come 'paese del carnevale'. Questa dissonanza è confermata da un paratesto importante, la nota di Stegagno Picchio, intitolata *Il Paese del Carnevale: un topos di Jorge Amado*, che così presenta la traduzione:

[i] pubblici non brasiliani che da anni frequentano sia pure in traduzione la foresta di simboli che emerge dalla prosa gonfia, succulenta di Amado, avvertiranno tuttavia immediatamente come il Carnevale di segno negativo di questo mai tradotto ed esportato libro d'esordio sia diverso nel suo significato e nella sua messinscena dai Carnevali terapeutici che percorrono in sequenze da Orfeo negro i successivi best-sellers, da 'Jubiabá' a 'Dona Flor' e a 'Tieta'. [...] Jorge Amado tornerà ad immergersi nel Carnevale patrio. [...] Il Carnevale dell'interazione razziale, della festa di una razza che si riconosce nel molteplice e nell'impuro, nel mescolato. Anche se il carnevale di questo 'Paese del Carnevale' rimarrà per

*sempre al di qua della festa, col suo sdegnoso rifiuto, con la sua intellettualistica condanna*¹⁰⁵².

Patrizia Giancotti divulga sicuramente la cultura baiana attraverso le sue fotografie, ma non soltanto, dal momento che, insieme alle immagini, presenta al pubblico italiano anche la letteratura di Amado, come accade nelle mostre, nei libri fotografici, ma anche, per esempio, su *Atlante*¹⁰⁵³, una rivista mensile, nelle cui pagine la fotografa presenta un'intervista fatta ad Amado che parla di Salvador, del meticciato, della religione e di altri aspetti. Le fotografie ritraggono diversi aspetti di Salvador, i riti del candomblé, Nosso Senhor do Bonfim, il carnevale, il gruppo carnevalesco dei “*Filhos de Gandhi*”, le vecchie case in stile portoghese, le parti più moderne della città, le spiagge ma anche Amado e Zelia Gattai; i testi trattano dell'impegno politico, della produzione letteraria (anche se con qualche imprecisione quanto all'inserimento delle opere nelle due fasi e all'indicazione dei titoli).

È interessante vedere questa copertina insieme a quelle delle altre edizioni, precedenti e successive¹⁰⁵⁴:

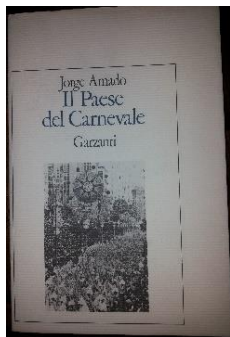


Immagine 98: *Il Paese del Carnevale*, 1984, 1° edizione Le mosche bianche

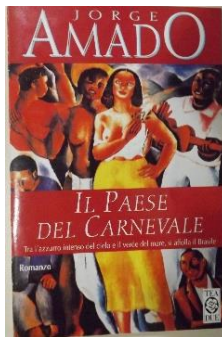


Immagine 99: *Il Paese del Carnevale*, 1998, 1° edizione TEA

¹⁰⁵² AMADO, J., *Il Paese del Carnevale*, op. cit., 2010, pp. 131-137. In corsivo nel testo.

¹⁰⁵³ GIANCOTTI, P., “Tutti colori del nero”. *Atlante*, Milano: De Agostini-Rizzoli Periodici, ano XXIX, n.287, p. 20-35, dic. 1988. Conservato presso la Fundação Casa de Jorge Amado.

¹⁰⁵⁴ L'edizione del 1984 è conservata presso il Fondo Stegagno Picchio ospitato dall'Istituto portoghese di Sant'Antonio a Roma, quella del 2010 presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, quelle del 1998 e del 2002 si trovano presso la Fundação Casa de Jorge Amado. Le fotografie sono mie, ritagliate.



Immagine 100: *Il Paese del Carnevale*, 2002, 2° edizione Gli elefanti

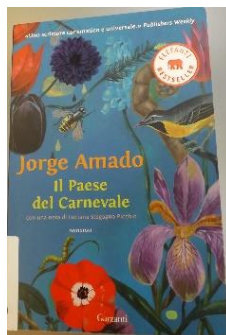


Immagine 101: *Il Paese del Carnevale*, 2010, 1° edizione Elefanti Bestseller Garzanti

Non mi è stato, purtroppo, possibile risalire a titolo o autore della fotografia in bianco e nero nella copertina del 1984 (immagine 98), ma sembra trattarsi nuovamente di una scena di carnevale in Brasile. Con l'edizione per TEA (immagine 99) si torna a Di Cavalcanti, l'immagine è infatti un particolare della sua opera intitolata *Samba* del 1925 che contestualizza in maniera chiara il romanzo che presenta. Interessante il breve commento aggiunto sotto il titolo: "Tra l'azzurro intenso del cielo e il verde del mare, si affolla il Brasile", che evoca con grande forza l'immagine di un paese, che è quasi un continente (attraverso l'uso del verbo "si affolla", che può anche essere riferito, più specificamente, alla folla che si accalca nelle strade proprio in occasione del carnevale) e dei suoi colori, che sono quelli della sua natura prepotente. La copertina del 2002 (immagine 100) riporta nuovamente un'immagine del carnevale, quella di Elfo, pseudonimo usato come autore di fumetti da Giancarlo Ascari, pubblicista, illustratore di copertine per Mondadori e Garzanti, che disegna e scrive per varie testate. Si tratta di un disegno che dialoga con un immaginario legato al carnevale brasiliano sicuramente più conosciuto ed esplicito per il pubblico italiano, rispetto alle edizioni del 1984 e del 1998; è come se si sentisse il bisogno di tornare a qualcosa di più immediatamente riconoscibile. Con l'ultima edizione (immagine 101) si torna invece a stimolare l'immaginazione, con un'illustrazione senza titolo di Olaf Hajek, artista berlinese che "decompone i limiti tra realtà e immaginazione, folklore del Sudamerica, mitologia, storia e geografia. Combina due concetti, che appaiono opposti nelle culture occidentali:

realtà e immaginazione”¹⁰⁵⁵. Hajek pur mantenendo i colori – toni meno tropicali – sospende i richiami più ovvi. Non bisogna dimenticare che il libro, pur essendo del 1931, viene tradotto molto tardi, nel 1984, quando sono editi in traduzione anche *Cacao* (1984) e *Sudore* (1985), come ho già detto, probabilmente, sulla scia della fortuna editoriale dei romanzi della seconda fase, in un momento in cui Amado rimanda a un immaginario ben preciso, che non è quello dei suoi primi tre romanzi. È quindi necessario direi, che il libro-archivio continui a contenere una sua parte che diventa ancora più importante laddove il discorso della copertina non sia sufficiente a disegnare una proposta che sia realmente efficace: la nota di Stegagno Picchio, che ‘rimette le cose al proprio posto’. Il titolo stesso, in questo caso, può dare adito a letture che si allontanano dal romanzo¹⁰⁵⁶.

Per tornare alla fotografia, sembra esserci un momento in cui questa assume un ruolo importante nelle copertine delle traduzioni degli scrittori del *corpus*, almeno di Amado e Ramos. Mi riferisco alle seguenti edizioni¹⁰⁵⁷:

¹⁰⁵⁵ “*The boarders between reality and imagination, South American folklore, mythology, religion, history and geography are decomposed. He thus combines two concepts, that which appears in opposition in western cultures: reality and imagination*”. Disponibile in

<https://www.saatchiart.com/olafhajek>, accesso effettuato il 15 maggio 2017.

È sua anche la copertina di *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai* del 2011; si tratta dell’opera *Natureman 2*.

¹⁰⁵⁶ Si veda, in questo senso, la riflessione di Francavilla sul romanzo di Diogo Mainardi, *Contra o Brasil*, 1998, (*Contro il Brasile*, Baldini & Castoldi, 2003), forse è più simile a questo *Il Paese del Carnevale* del primo romanzo di Amado. FRANCAVILLA, R., “Verificações do imaginário. Ler o Brasil na Itália”, op. cit., 2011, pp. 228-230.

¹⁰⁵⁷ Le seguenti copertine sono di mia proprietà: *I banditi del porto, Capitani della spiaggia* 1988 e 2007, *Vite secche* 1993; il volume *Capitani della spiaggia* del 1997 è conservato presso la Fundação Casa de Jorge Amado, *Vite secche* del 2001 presso la biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Le fotografie sono mie.



Immagine 102: *I banditi del porto*, 1952, Editori Riuniti



Immagine 103: 1988, *Capitani della spiaggia*, Garzanti 1° ed. Narratori Moderni



Immagine 104: *Capitani della spiaggia*, 1997, 1° ed. Gli Elefanti

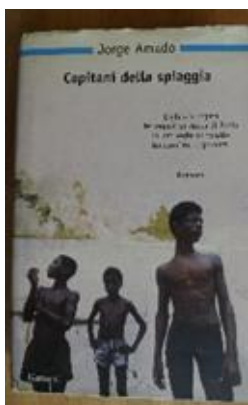


Immagine 105: *Capitani della spiaggia*, 2007, 1° ed. Nuova Biblioteca

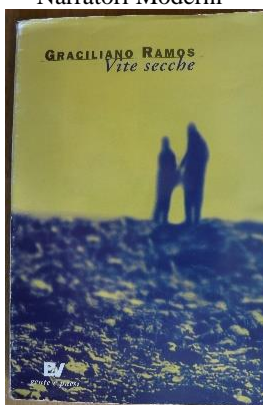


Immagine 106: *Vite secche*, 1993, Biblioteca del vascello (sovraccoperta)

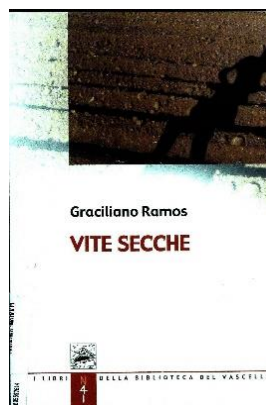


Immagine 107: *Vite secche*, 2001, 1° ed. Robin edizioni

È molto evidente per le traduzioni di *Capitães da Areia*, probabilmente perché è un romanzo che tratta di un argomento reale, i *meninos de rua*, molto conosciuto e presente, anche grazie allo stesso Amado, come ho già evidenziato, nei giornali italiani. La fotografia può fornire un'immagine più immediata, forse, di un problema sociale molto pressante e documentato. Mi sembra significativa, in questo senso, la fotografia sulla sovraccoperta dell'edizione del 1988 (immagine 103), la

prima per Garzanti, di Stephanie Maze, che ritrae, con tutta probabilità, una delle palafitte che formano il quartiere-*favela* (oggi *comunidade*) di Bahia chiamato, strategicamente, ‘*Alagados*’ (‘Allagati’), fotografato anche da Giancotti nell’Album fotografico BAHIA. Una fotografia che contestualizza e rende immediatamente e visivamente attuale la tematica del romanzo. Per quanto concerne *Vite secche*, invece, si ha una virata sostanziale rispetto alle copertine precedenti, argomento che ho già trattato.

Vorrei tornare sul discorso di Frisina¹⁰⁵⁸ relativo all’importanza della relazione esistente tra l’autore e l’oggetto della fotografia stessa a proposito di due copertine¹⁰⁵⁹:

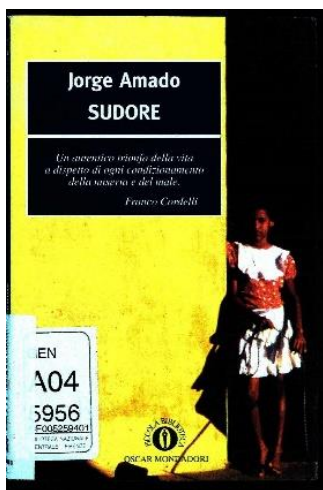


Immagine 108: fotografie Rio Branco: *Sudore*, 1985, 1° edizione
Piccola Biblioteca Oscar



Immagine 109: fotografie Rio Branco: *Capitani della spiaggia*, 2007, 1° edizione Nuova Biblioteca

Le foto sono state scattate da Miguel Rio Branco, fotografo *freelance* e membro, dal 1980, dell’agenzia Magnum Photos, cooperativa gestita direttamente ed esclusivamente dai suoi fotografi, situazione che permette libertà quanto a scelta e trattamento dei reportage nonché stimolo a diventare testimoni del proprio tempo. L’agenzia è stata creata nel 1947 da Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David

¹⁰⁵⁸ Si veda la nota 1048.

¹⁰⁵⁹ Il libro *Sudore* è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Capitani della spiaggia* è di mia proprietà. Mie le fotografie.

‘Chim’ Seymour e dispone di un numero elevato di soci nonché di un ricchissimo archivio a partire dagli anni Trenta¹⁰⁶⁰. Di Rio Branco si legge, nel sito dell’agenzia:

[a]ffascinato da luoghi di forti contrasti, nella forza dei colori e della luce tropicali, ha fatto del Brasile la sua principale area di esplorazione/ricerca. Nel 1985 ha pubblicato *Dulce Sudor Amargo*, un libro nel quale ha tracciato un parallelo tra la parte vitale, sensuale di Salvador di Bahia e la parte storica della città, che, al tempo (1979) era abitata da prostitute e dagli elementi marginali della società. È un saggio sulla vita e la morte, sulle cicatrici lasciate dal tempo e dalla vita. La fascinazione che questi luoghi di forte contrasto esercitano sul fotografo sono da ricercare essenzialmente nella forza dei colori e della luce tropicali, che trasmette attraverso la sua sensibilità pittorica¹⁰⁶¹.

La fotografia sulla copertina di *Sudore* (1985) rende molto bene la “forza dei colori e della luce tropicali” con quel giallo quasi abbagliante in forte contrasto, però, con il nero dal quale sembra emergere la ragazza, forse proprio il rapporto vita-morte di cui si parla nella citazione (immagine 108). Interessante anche il titolo del libro pubblicato da Rio Branco nel 1985, *Dulce Sudor Amargo*, che sembra fotografare, appunto, la realtà del romanzo di Amado, a tratti dolce, ma sempre amara e faticosa. Questa fotografia è frutto di uno sguardo capace di cogliere quello che si legge nel commento di Franco Cordelli nella copertina di

¹⁰⁶⁰ È rappresentata in Italia da Contrasto. Le notizie sono disponibili in temi.provincia.mi.it/cultura/magnum/index.htm, accesso effettuato il 28 novembre 2017.

¹⁰⁶¹ “*Fascinated by places of strong contrast, in the power of tropical colors and light, he made Brazil his main area of exploration. In 1985, he published Dulce Sudor Amargo, a book in which he drew a parallel between the sensual, vital side of Salvador da Bahia and the historical side of the city, which, at the time (1979) was inhabited by prostitutes and the fringe elements of society. It is an essay on life and death, on the scars left behind by time and by living. The photographer’s fascination for these places of strong contrast essentially resides in the power of the tropical colors and light, which he conveys by means of his pictorial sensibility*”. Testo disponibile in <https://www.magnumphotos.com/photographer/miguel-rio-branco/>, accesso effettuato il 28 novembre 2017.

Sudore: “[u]n autentico trionfo della vita a dispetto di ogni condizionamento della miseria e del male”. Rio Branco ha visto e vissuto la Salvador del contrasto luce-ombra e la ripropone nella fotografia (e in molte altre). Per quanto concerne *Capitani della spiaggia* (fotografia tratta da *Dulce Sudor Amargo*, Salvador de Bahia, 1984), la postura dei ragazzi rimanda, credo, prossemicamente, a tratti della personalità quali indipendenza, spavalderia nel mettersi di tre quarti, con un atteggiamento quasi di sfida, ma, nello sguardo del ragazzo più grande, a destra, in primo piano, mi sembra di poter leggere un senso di tensione, di necessità di stare sempre in guardia. È uno sguardo preoccupato, troppo serio e duro per un ragazzo di quell’età e preoccupazione esprime anche il ragazzino più piccolo, nella sua fragile magrezza. L’unico che sembra mostrare soltanto sicurezza è il ragazzo a sinistra, in probabile dialogo con qualcuno che esce dai confini della foto. Questi ragazzi possono tranquillamente far parte dei capitani della spiaggia. Per concludere il discorso sulle copertine di questo romanzo vorrei soffermarmi sull’unica che non è una fotografia, quella dell’edizione del 1999, che presenta un disegno di Elfo (immagine 110)¹⁰⁶²:



Immagine 110: *Capitani della spiaggia* in negativo? 1999, 2° edizione “Gli Elefanti”



Immagine 111: *Capitani della spiaggia* in negativo? 1997, 1° edizione “Gli Elefanti”

¹⁰⁶² Il libro del 1999 è di mia proprietà, quello del 1997 è conservato presso la Fundação Casa de Jorge Amado. Mie anche le fotografie, quella del 1997 ritagliata.

È un disegno, lo stile è simile a quello, dello stesso autore, del disegno sulla copertina de *Il Paese del Carnevale* (2002), ma qui l'intero disegno (e anche il titolo) gioca sull'effetto pittorico del contrasto tra colori freddi, il blu e caldi, arancione e giallo e ottenendo un risultato simile a quello della tecnica del *pointillisme*, in alcuni punti; credo possa sembrare una fotografia in negativo. effetto simile a quello cui giunge la fotografia della copertina del 1977, foto tdr/J. Wyman, (immagine 111), in cui i toni dell'arancione e del giallo sfumano in un chiaro-scuro che toglie volutamente nitidezza all'immagine dei ragazzi che giocano a pallone. L'attualità e la concretezza del problema sono sottolineate dalla quarta di copertina nell'edizione del 1999: “[s]ciuscià o bespryzornie [senza casa], olvidados o boys-of-the-road, sono i bambini delinquenti, i reietti, il fiore nero e turbolento dell'abbandono e della miseria”.

La scelta della fotografia continua nelle seguenti copertine¹⁰⁶³:

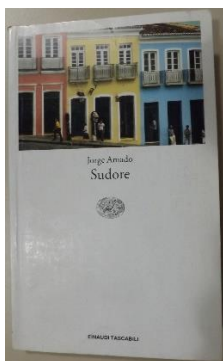


Immagine 112:
ancora fotografie:
Sudore, 1999

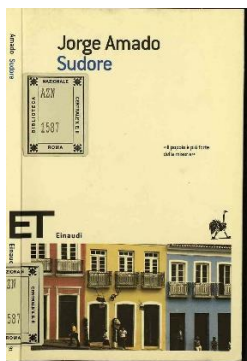


Immagine 113: ancora
fotografie: *Sudore*, 2007



Immagine 114: ancora
fotografie: *Cacao*, 2006,
edizione speciale per *La
Stampa*, Torino

Le prime due foto mostrano una strada di Bahia (fotografata da Geoffrey Hillier/© Grazia Neri), le tipiche case con le facciate colorate del Pelourinho sono abbastanza riconoscibili, la proposta è piuttosto chiara. La terza invece, con la fotografia di Fabrizio Farina, che ritrae tessuti di diversi colori, non sembra avere nulla in comune con il romanzo che, di

¹⁰⁶³ *Sudore* del 1999 è conservato presso la Fundação Casa de Jorge Amado, quello del 2007 presso la Biblioteca Nazionale di Roma. L'edizione speciale di *Cacao* per *La Stampa* si trova presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; le fotografie sono mie.

fatto, presenta. Personalmente l'immagine può ricordare una fotografia di Rio Branco (tratta da *Dulce Sudor Amargo*), che rappresenta fettucce simili a quelle usate come braccialetti a Salvador, che adornano i cancelli della chiesa del Senhor do Bonfim¹⁰⁶⁴:



Immagine 115: nastri Senhor do Bonfim, Rio Branco, Salvador de Bahia, 1984



Immagine 116: nastri Senhor do Bonfim, Chiesa Nosso Senhor do Bonfim

Il discorso creato nella copertina per *La Stampa* (immagine 114) è di difficile interpretazione, ma, proprio per questo forse, potrebbe

¹⁰⁶⁴ La fotografia di Rio Branco è disponibile in https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VF&orm&ERID=2K1HRG77AM1Q#/CMS3&VF=MAGO31_10_VF&orm&ERID=2K1HRG77AM1Q&POPUPID=2S5RYDWN13UV&POPUPPN=15; quella della Chiesa de Nosso Senhor do Bonfim è disponibile in <https://pt.dreamstime.com/imagens-de-stock-royalty-free-brasil-igreja-de-salvador-de-bahia-de-senhor-faz-bonfim-image34583369>, accesso effettuato il 28 novembre 2017.

stimolare maggiormente una riflessione. Un ultimo esempio è rappresentato da una copertina che definirei ibrida¹⁰⁶⁵:

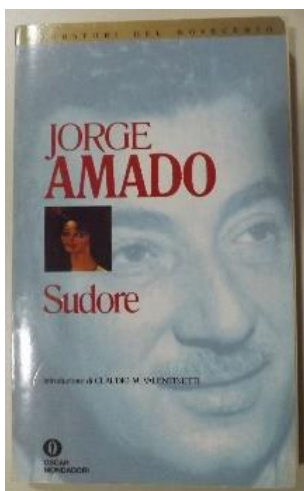


Immagine 117: copertina 'ibrida', *Sudore*, 1992

Uno dei rarissimi casi in cui si presenta al lettore italiano la fotografia dello scrittore, ma non si lascia alla foto il compito di presentare il romanzo, si aggiunge un particolare della *Mulatta con gatto nero* di Di Cavalcanti: almeno tre linguaggi diversi, una copertina realmente polifonica. È interessante ricordare che Amado è l'unico scrittore del *corpus* ad aver avuto l'edizione de "I Meridiani", un grande riconoscimento visto che si tratta di una collana dedicata a "letteratura di alta qualità"¹⁰⁶⁶. Ogni cofanetto riporta – seguendo il modello della collana – una foto di Amado¹⁰⁶⁷:

¹⁰⁶⁵ Conservato presso la Fundação Casa de Jorge Amado, fotografia mia, ritagliata.

¹⁰⁶⁶ CROVI, R., *L'immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento* / Raffaele Cровi, in dialogo con Angelo Gaccione, op. cit., p. 177.

¹⁰⁶⁷ I volumi sono di mia proprietà, mie le fotografie rifilate.



Immagine 118: “I Meridiani” di Amado, 2002 (cofanetti, volume I e volume II)

In una tale riflessione c'è un particolare che non può venir meno, cioè il rapporto intrapreso tra l'opera dello scrittore e quella dell'illustratore: Amado-Carybé e Amado-Santa Rosa. Intendo perciò concentrarmi ora, in particolare, sull'apparato iconografico nella sua interezza, considerando anche le illustrazioni all'interno del libro, che contribuiscono significativamente a disegnare l'immagine del libro-archivio di partenza e che, come ho già detto, nella maggior parte dei casi scompaiono o sono sostituite (come nel caso di *Vite secche*) nella traduzione italiana. Ritengo che si tratti a tutti gli effetti di paratesti, in disaccordo con Genette, che non le prende neppure in considerazione¹⁰⁶⁸. Il primo caso che presento è quello di Carybé, pittore, illustratore, disegnatore, incisore, scultore, muralista, antiquario, solo per citare alcuni degli ambiti nei quali si distingueva, che intrattiene una profonda amicizia con Amado; le immagini (copertine e illustrazioni) presenti in diverse edizioni brasiliane di romanzi amadiani sono opera sua. Il sito che presenta l'esposizione *100×100 Carybé ilustra Jorge Amado* svoltasi a Ilheus, dal 27 giugno al 27 luglio del 2013 e che raccoglieva immagini di copertine e illustrazioni di libri come *Gabriela*, *Cravo e Canela*, *O Sumiço da Santa*, *Uma História de Feitiçaria*, *Jubiabá*, *A Morte e A Morte de Quincas Berro D'Água*, *O Gato Malhado* e *a Andorinha Sinhá: Uma História de Amor*, oltre ad altre opere-testimonianze dell'amicizia tra i due artisti, afferma:

l'immaginario popolare relativo a Bahia è stato concepito a partire dalle parole di Jorge Amado e

¹⁰⁶⁸ Si veda GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit., 1989.

dalle immagini di Carybé, che, grazie alle loro singolarità, hanno creato opere di estrema originalità e bellezza, rivelando caratteristiche della cultura baiana capaci di presentare questo stato al mondo¹⁰⁶⁹.

Carybè e Amado come traduttori di Bahia e della sua cultura, ricordando quanto detto da Elisabeth Ramos¹⁰⁷⁰ e anche mediatori culturali, dal momento che sono “capaci di presentare lo stato al mondo” attraverso la letteratura, parole nelle quali è lecito sentire un’eco di quanto affermato da Stegagno Picchio a proposito degli scrittori della *Geração de 30* “[...] un nazionalismo in grado di portare all’internazionalismo attraverso la regione; e un regionalismo non più ricetta letteraria, ma teoria di vita”¹⁰⁷¹. Le illustrazioni di Carybé entrano a far parte, per esempio, di *Jubiabá*, ne diventano una componente importante se, come si legge ancora nel sito dell’esposizione:

con la sua narrativa particolare, Jorge Amado ha rivelato curiosità su Bahia a partire dal suo miscuglio di religiosità e sensualità, con odori, colori, suoni e sapori resi eterni in romanzi tradotti e pubblicati in circa 60 paesi. Carybé invece l’ha materializzata in immagini. La sua ampia opera, composta principalmente da pitture, incisioni, illustrazioni, murali e sculture rappresenta il popolo baiano in modo unico. Oltre a essere unici nei propri ambiti, Jorge e Carybé sono personaggi della vita reale che si sono incrociati e sono diventati fratelli, influenzandosi a vicenda, bevendo molte volte alla stessa fonte e dando vita a una splendida eredità¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁹ “*O imaginário popular sobre a Bahia foi concebido a partir das palavras de Jorge Amado e das imagens de Carybé, que devido às suas singularidades, criaram obras de extrema originalidade e beleza, revelando características da cultura baiana capazes de apresentar o estado ao mundo*”. Disponibile su <http://www.aurabrasil.com.br/carybe-e-jorge-amado-juntos-em-exposicao/>. Accesso effettuato il 04 maggio 2016.

¹⁰⁷⁰ RAMOS, E. “Jorge Amado, tradutor da Bahia”, op. cit., 2004.

¹⁰⁷¹ STEGAGNO PICCHIO, L. *Storia della letteratura brasiliana*, op. cit., 1997, p. 477. Brano già citato precedentemente.

¹⁰⁷² “*Com sua narrativa particular, Jorge Amado revelou curiosidades sobre a Bahia que vão desde sua mescla de religiosidade e sensualidade, com cheiros, cores, sons e sabores eternizados em romances traduzidos e publicados em*

Ciò che Amado ha narrato, Carybé lo ha “materializzato”, usando un altro codice che è comunque una forma di comunicazione e narrazione. Le illustrazioni scompaiono nei libri tradotti in italiano e questo ‘taglio’ priva il lettore di un’immagine visiva dell’opera letteraria, in questo caso *Jubiabá*, che dialoga con quella veicolata dalla parola offerta dal testo di Amado¹⁰⁷³:

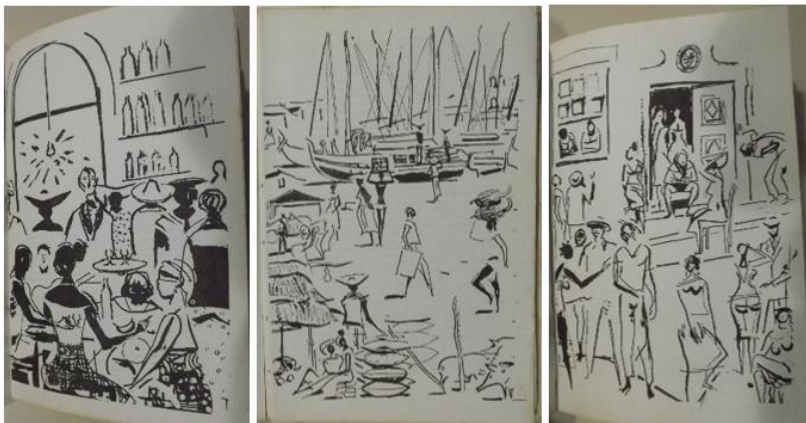


Immagine 119: illustrazioni *Jubiabá*, Record, 1987, 48° edizione

È però necessario segnalare che, dalle ricerche svolte principalmente presso la Fundação Casa de Jorge Amado, anche le prime edizioni brasiliane dei romanzi oggetto di studio non sono corredate di illustrazioni, a esclusione di *Cacau*, 1933 (1984). Le cose cambiano nelle edizioni successive. La prima edizione brasiliana non ha illustrazioni al

cerca de 60 países. Já Carybé materializou-a em imagens. Sua vasta obra, composta principalmente por pinturas, gravuras, ilustrações, murais e esculturas, desvendam o povo baiano de maneira única. Além de únicos em suas áreas, Jorge e Carybé são personagens da vida real que se cruzaram e tornaram-se irmãos, influenciando um ao outro, bebendo muitas vezes da mesma fonte e produzindo um magnífico legado”. Disponibile su <http://www.aurabrasil.com.br/carybe-e-jorge-amado-juntos-em-exposicao/>, accesso effettuato il 04 maggio 2016.

¹⁰⁷³ AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1987, 48ª edizione. Le foto delle illustrazioni proposte sono state fatte da me per gentile concessione della Fundação Casa de Jorge Amado.

suo interno; probabilmente¹⁰⁷⁴ è il testo a cui hanno fatto riferimento i traduttori Dario Puccini ed Elio Califano, quindi, in questo caso, il problema non esiste. Nelle due edizioni successive, invece, sono già presenti le illustrazioni di Carybé, che non vengono mantenute nelle traduzioni italiane.

Le illustrazioni di Carybé, così legate alla Bahia protagonista dei romanzi di Amado, tanto da poter essere considerate quasi una traduzione visiva di quei testi, forse sarebbero potute essere utili nel momento in cui quella letteratura è andata a inserirsi nel panorama culturale italiano. Il lettore però avrebbe faticato a trovare, in quei piccoli quadri, gli elementi esotici nel senso di primitivi, realistici ma nel contempo fantastici, gli stregoni, il paesaggio primordiale e pittoresco, elementi che caratterizzano l'immagine del romanzo amadiano degli anni Trenta offerta dal libro-archivio tradotto, almeno per quanto riguarda *Jubiabá*. Il trattamento riservato alle illustrazioni di Carybé è lo stesso riservato quasi sempre ai disegni contenuti nei libri brasiliani che, nelle traduzioni italiane, scompaiono.

Presento un secondo caso, quello dei disegni di Santa Rosa (nato a Paraíba) inseriti nella prima edizione di *Cacau* della Ariel Editore, nel 1933. Qui le illustrazioni contenute nel testo introducono visivamente, prima che attraverso le parole, il lettore alle parti che seguono, una vera e propria traduzione in immagine del testo. Si può offrire come esempio l'illustrazione che precede la parte intitolata *Jaca*, in cui l'enorme frutto è assimilato al ventre gonfio (a causa di vermi o, in generale, di malnutrizione o invece alla presenza della *jaca* nel ventre, una natura fagocitata) dei ragazzini rappresentati soltanto tramite la linea di contorno della figura, con totale assenza di tratti del viso. Gli unici elementi del corpo ben disegnati sono i piedi, sproporzionati rispetto al corpo e con piante stranamente larghe, effetto dell'azione deformatrice del contatto continuo con una sostanza secreta dal frutto del cacao, come ho già detto precedentemente. La postura dei ragazzini ricorda quella delle scimmie, somiglianza resa ancora più evidente dalla forma della testa del bambino che ha in mano una *jaca*. Risulta interessante vedere il disegno con, a fianco, le parole che lo seguono:

¹⁰⁷⁴ La prima traduzione italiana di *Jubiabá* è del 1952 e non ho rinvenuto edizioni brasiliane del romanzo precedenti a quella data con illustrazioni all'interno del testo.

Tabella 46: *Jaca*

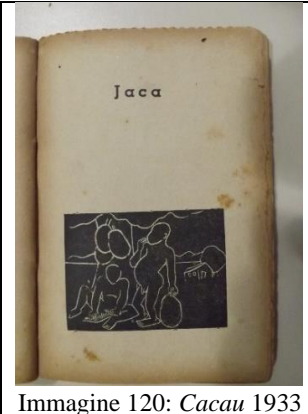
	<p><i>Jaca! Jaca!</i> I bambini si arrampicavano sugli alberi come scimmie. La <i>jaca</i> cadeva – tibus – e loro ci cadevano sopra. In poco tempo rimanevano la buccia e gli avanzi che i maiali divoravano con piacere. I piedi deformati sembravano piedi da adulto, la pancia enorme, immensa, per la <i>jaca</i> e la terra che mangiavano¹⁰⁷⁵.</p>
---	--

Immagine 120: *Cacau* 1933

Un disegno come questo potrebbe essere visto come una nota esplicativa per un lettore italiano, che non conosce il frutto di cui si sta parlando e che può leggere, grazie ai dettagli già citati, l'immagine precisa della società narrata in questo romanzo, in particolare in riferimento ai ragazzi, accomunati alle condizioni dei loro padri già in giovane età, ma questo non è possibile, visto che la traduzione italiana è priva di illustrazioni. Stegagno Picchio esprime molto chiaramente questo pensiero in un paratesto dell'edizione italiana di *Cacao* del 1986, l'introduzione:

[a]pparirà evidente che quei periodi brevi, a bulinare in bianco e nero un paesaggio, una situazione, un personaggio (il riso bianco del negro Honório, il pugno serrato del comunista Roberto, il volto chiuso e teso dell'"intellettuale" Colodino), sono il corrispettivo letterario delle calibrate, sapientissime incisioni in bianco e nero di Santa Rosa, illustratore del socialismo realista degli anni

¹⁰⁷⁵ AMADO, J. *Cacao*, traduzione di Claudio M. Valentinetti, op. cit., 1986, p. 81, prima edizione Oscar narrativa. "*Jaca! Jaca! Os garotos trepavam nas arvores como macacos. A jaca cahia – tibus – elles cahiam em cima. Dahi a pouco restava a casca e o bagunço que os porcos devoravam gostosamente. Os pés espalhados pareciam de adultos, a barriga enorme, imensa, da jaca e da terra que comiam*". AMADO, J. *Cacau*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933, p. 129. La foto dell'illustrazione è mia per gentile concessione della Fundação Casa de Jorge Amado.

Trenta, che accompagnavano l'edizione come un manifesto estetico, scandendone i capitoli e le sezioni, ma anche indicandone la contemporaneità poetica¹⁰⁷⁶.

Come ho già evidenziato, si tratta di un fenomeno decisamente diffuso: una percentuale elevatissima dei libri brasiliani che fanno parte del *corpus* presenta illustrazioni o disegni all'interno, mentre le traduzioni italiane viste fino a ora non contengono alcun elemento figurativo, a eccezione di *Vite secche*¹⁰⁷⁷, di cui ho già parlato. Non è facile capire il perché di atteggiamenti tanto diversi nei confronti delle illustrazioni nei due paesi; potrebbe trattarsi dell'esigenza di una 'traduzione interna' tramite immagine per il Brasile, che è immenso e che quindi presentava, con questi romanzi regionalisti del Nordest, una parte di paese spesso sconosciuta a una fetta non trascurabile di brasiliani, come ho già sottolineato nel primo capitolo, o semplicemente di una diversa sensibilità estetica che unisce volentieri due linguaggi diversi. Per un italiano potrebbe essere difficile riuscire a tradurre in immagini le varie parti del testo, principalmente quando si tratta di descrizioni di realtà lontane culturalmente e che non trovano corrispondente alcuno nella realtà italiana, perché è difficile andare a cercare nel proprio immaginario, che deve essere quello collettivo, condiviso dai potenziali lettori, immagini che possano dare corpo a tali realtà. Così come risulta, spesso, estremamente complicato trovare un traduttore adeguato per un termine fortemente connotato dal punto di vista linguistico, basti pensare a *secas* o a *sertão*, è altrettanto difficile tradurre immagini che sono marcatori culturali, come quella che rappresenta i ragazzi con la *jaca* nella piantagione di cacao; si tratta, comunque, sempre di linguaggio. Sarebbe, quindi, opportuno conservare le illustrazioni brasiliane, ma risulterebbe essere troppo oneroso o forse, al di là dei costi, il linguaggio figurativo degli illustratori brasiliani stenterebbe ad essere apprezzato da un pubblico italiano abituato a diversi canoni estetici. O forse si può parlare, per il Brasile, di una capacità comunicativa che usa paradigmi altri da quelli italiani che si rifanno preferibilmente a un piano, quello gutenberghiano della scrittura da sinistra a destra, disposta su piano cartesiano, spezzato dai libri brasiliani, appunto, che, con le figure, vanno anche per diagonali. L'immagine di Santa Rosa più che spiegare

¹⁰⁷⁶ AMADO, J., *Cacao*, op. cit., 1986, p. 8.

¹⁰⁷⁷ RAMOS, G. *Vite secche*, op. cit, 1993.

suggerisce a un lettore attento, dialoga con il testo, ma al contempo è un testo a sé.

Non conservare le illustrazioni ha a che fare con la traduzione intesa come mediazione e scoperta, non permette di avere accesso a immagini culturali che fanno parte del libro-archivio brasiliano. Bizzarri doveva essere consapevole dell'importanza di questi paratesti quando ne ha introdotto uno che dimostra una spiccata sensibilità nei confronti della lingua vista come parte di un sistema culturale oltre che letterario: la parte di avvertenza e glossario che precede la sua traduzione di *Vidas secas* di Graciliano Ramos, che dice così:

trasportato in un mondo così diverso da quello della sua abituale esperienza, il lettore dovrà trovare necessariamente nelle pagine che seguono alcune parole non italiane, e di cui si è ritenuto opportuno fornire qui un piccolo glossario, per facilità di consultazione, dati i loro frequenti ritorni nel testo, evitando le note a piè di pagina. Si tratta di parole relative ad aspetti di una realtà naturale e umana che non hanno corrispondente in Italia, e per le quali ogni tentativo di trasposizione in italiano avrebbe portato a un'inevitabile deformazione del mondo che lo scrittore vuole evocare. Si è usata la parola 'siccità' per indicare la 'sêca'; conviene notare che si tratta, per quanto si tratta delle regioni del nord-est brasiliano, di una siccità di proporzioni bibliche, che non si limita a distruggere un raccolto e a durare qualche settimana, ma si prolunga a volte per anni e distrugge ogni forma di vita¹⁰⁷⁸.

Queste parole compaiono anche nell'edizione della traduzione di *Vidas secas* del 1961, intitolata *Terra bruciata*, ma nell'edizione del 1993, intitolata *Vite secche*, non ci sono più, sostituite dall'altrettanto ricca presentazione di Ciacchi; sono però presenti le immagini, di cui le due edizioni precedenti sono prive. Come influisce, se influisce, una scelta del genere sulla proposta di immagine di questa letteratura brasiliana delle *secas*, del *sertão*, del Nordest, fatta ai lettori italiani? Nel caso di Bizzarri, si è già visto come le diverse traduzioni riescano (in misura maggiore o minore) a offrire un'immagine piuttosto riconoscibile della letteratura dura, aspra che veicolano, ma se ci riescono è anche grazie a paratesti come gli articoli de *L'Unità* di cui ho già detto e come

¹⁰⁷⁸ RAMOS, G. *Siccità*, op. cit., 1963, p. 33.

quello appena citato. In *Vite secche* (1993) si può dire che il commento inserito in copertina sotto il riquadro che contiene il nome dell'autore, il titolo del romanzo e l'indicazione della casa editrice: "un classico della letteratura brasiliana: nel *sertão* alla ricerca dell'abbondanza" dia un'indicazione importante. Il termine *sertão* non è comprensibile per un lettore italiano che non conosca il portoghese ed è fortemente marcato dal punto di vista culturale, ma forse l'insieme dei due paratesti: titolo e commento, dialogando tra di loro, possono trasmettere al lettore l'immagine di una letteratura che tratta di "vite secche", quindi asciutte, dure, faticose, prive di tutto, anche dell'acqua che è vita, destinate a un continuo spostarsi "alla ricerca dell'abbondanza".

Le illustrazioni sono una parte molto importante del libro per Amado, come si evince da una lettera in cui scrive che, se non fosse per la lunghezza, proporrebbe a Puccini il suo ultimo romanzo, *Seara Vermelha* (che verrà pubblicato nella traduzione di Tullio Seppilli *Il cammino della speranza* da Edizioni di cultura sociale nel 1954) per una pubblicazione in "feuilleton":

[i]l romanzo è tutta la vita del contadino nel *sertão* brasiliano. Tecnicamente credo che il romanzo sia ben fatto. Ci sarebbe un vantaggio: che Scliar ha fatto, per la pubblicazione in "Lettres Françaises", illustrazioni magnifiche – realmente magnifiche – e le cederebbe anche a Vie Nuove, senza chiedere i diritti [aggiunto a mano]. L'unica restrizione che vedo è il fatto che il romanzo sia lungo (340 pagine nell'edizione brasiliana). Bene, tra questi 4 libri: "Capitães da Areia", "Suor", "Cacau" e "Seara Vermelha", puoi scegliere quello che ti sembra vada meglio per "Vie Nuove" ¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁹ "O romance é toda a vida do camponez no *sertão* brasileiro. Tecnicamente creio que o romance é bem feito. Haveria uma vantagem: é que o Scliar fez, para a publicação em "Lettres Françaises", magníficas ilustrações - - realmente magníficas - - e as cederia igualmente a Vie Nuove, sem cobrar direitos. A única restrição que vejo é o romance ser longo (340 páginas na edição brasileira). Bem, entre esses 4 livros: "Capitães da Areia", "Suor", "Cacau" e "Seara Vermelha" podes escolher o que melhor te pareça para "Vie Nuove"". Sia *Seara Vermelha* che uno dei due precedentemente proposti, probabilmente *Suor* usciranno in "feuilleton", come spiega Amado nella lettera da Parigi del 25 novembre 1948, in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

Le righe citate presentano un riferimento che può sembrare trascurabile, ma che ritengo invece estremamente interessante, quello alle illustrazioni di Scliar. Le illustrazioni, parti importanti del libro-archivio brasiliano, in Italia scompaiono, si potrebbe pensare, di primo acchito, per motivi economici: è troppo costoso pubblicare un libro con illustrazioni rispetto a uno che ne sia sprovvisto. Amado sente l'esigenza di sottolineare (tanto che lo aggiunge a mano alla lettera dattiloscritta) che Scliar non vorrà che gli si paghino i diritti, visto che, evidentemente, si tratta di una rivista ideologicamente vicina a questi intellettuali, che ne condividono gli obiettivi divulgativi. Le illustrazioni, veri e propri testi, sono importanti per Amado, tanto che le vive come un elemento forte per caldeggiare la scelta di *Seara Vermelha* per la pubblicazione in "feuilleton", il linguaggio figurativo sembra avere grande importanza per lui, paragonabile forse a quello verbale: due linguaggi che si integrano.

Le edizioni brasiliane sono, in generale, corredate di illustrazioni che, nel caso dei tre scrittori analizzati, raggiungono livelli molto alti. Si tratta di opere di artisti molto conosciuti e apprezzati in Brasile e arricchiscono i romanzi, dei quali, quasi sempre, costituiscono una rilettura. Non posso, ovviamente, dedicarmi a una riflessione particolareggiata sull'argomento, poiché mi porterebbe troppo lontano, ma vorrei concludere le considerazioni fatte in questo capitolo sull'immagine proponendo una raccolta che possa dare un'idea della ricchezza dell'apparato delle illustrazioni dei libri-archivi brasiliani dei romanzi del *corpus*¹⁰⁸⁰:

¹⁰⁸⁰ *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1956, 6° ed. (Fondo Stegagno Picchio); *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, 11° ed. (Biblioteca USP-FFLCH); *Fogo morto*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1956, 4° ed. (Fondo Stegagno Picchio); *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1976, 26° ed. (Fondo Stegagno Picchio); *Angústia*. Edizione speciale contenente *Vidas secas* e *Angústia* per Círculo do Livro de São Paulo: Livraria Martins editora, 15° ed. s/a (Biblioteca USP-FFLCH); *Vidas secas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1975, 34° ed. (Biblioteca USP-FFLCH); *O País do Carnaval*. Rio de Janeiro: Record, 1976, 30° ed. (Fundação Casa de Jorge Amado); *Suor*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, Martins, 1975, 30° ed. (Fundação Casa de Jorge Amado); *Mar morto*. São Paulo: Livreria Martins editora, 1961, 9° ed. (Fundação Casa de Jorge Amado); *Capitães da Areia*. São Paulo: Martins, 1973, 35° ed. (Fundação Casa de Jorge Amado). Alcune edizioni presentano anche vignette che si susseguono nelle pagine dei romanzi, ricavate dalle stesse illustrazioni. Alcune fotografie mie sono state ritagliate.

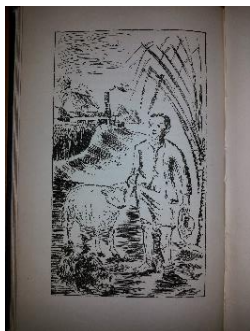


Immagine 121: illustrazione José Lins do Rego *Menino de Engenho*.
Illustrazioni: Luís Jardim.

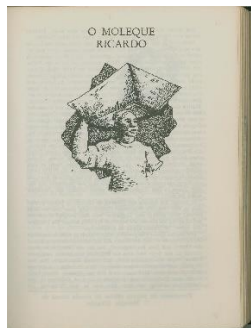


Immagine 122: illustrazione José Lins do Rego *O Moleque Ricardo*.
Illustrazioni: Luís Jardim



Immagine 123: illustrazione José Lins do Rego *Fogo morto*.
Illustrazioni: Luís Jardim.



Immagine 124: illustrazione Graciliano Ramos *São Bernardo*.
Illustrazioni: Darel.



Immagine 125: illustrazione Graciliano Ramos *Angústia*.
Illustrazioni: Marcelo Grasmann



Immagine 126: illustrazione Graciliano Ramos *Vidas secas*.
Illustrazioni: Aldemir Martins



Immagine 127: illustrazione Jorge Amado *O País do Carnaval*.
Illustrazioni: Darcy Penteado.

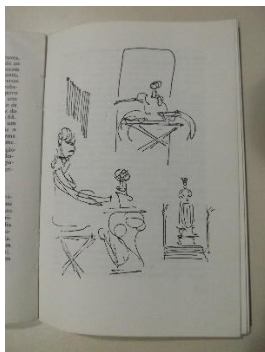


Immagine 128: illustrazione Jorge Amado *Suor*. Illustrazioni: Mário Cravo.



Immagine 129: illustrazione Jorge Amado *Mar morto*. Illustrazioni: Oswaldo Goeldi.



Immagine 130: illustrazione Jorge Amado *Capitães da Areia*.
Illustrazioni: Poty.

Si tratta di illustrazioni che raccontano questi romanzi con un diverso linguaggio e sono, al contempo, vere e proprie opere d'arte; quello che Candido dice per le copertine vale sicuramente anche per le illustrazioni: avvicinano il popolo all'arte moderna¹⁰⁸¹.

Tornando alla copertina, questa costruisce significati e stimola interpretazioni, non è mai univoca, anche quando, nel caso della fotografia, si potrebbe essere tentati di credere in un 'messaggio oggettivo; Boas per primo

¹⁰⁸¹ Si veda nota 977.

si rese conto del fatto che le immagini raccolte sul campo non costituivano affatto dei documenti oggettivi, implicitamente giungendo alla conclusione che anche l'etnografia in quanto descrizione è una attività semiotica, è essa stessa *interpretazione*¹⁰⁸².

Resta pur vero, però, che l'immagine è immediata e, se è vero quello che dice Chiozzi, che “noi siamo portati a ‘fidarci’ dell'immagine spesso più di quanto ci fidiamo di una descrizione scritta”¹⁰⁸³, allora la copertina, con le eventuali illustrazioni che presenta, diventa un paratesto cruciale, capace di determinare in maniera profonda l'incontro di un ipotetico lettore con la traduzione. Se è vero che il titolo suggerisce, l'illustrazione dimostra e il testo convince l'osservatore-lettore¹⁰⁸⁴, si può dire che questo tipo di relazione avviene soltanto in alcuni casi per quanto concerne le traduzioni dei romanzi del *corpus*, in altri il dialogo che si instaura è dispersivo o assolutamente prevedibile, quasi stigmatizzato. Mi sono concentrata in questo paragrafo principalmente su uno dei termini di questa relazione, l'illustrazione, nel prossimo l'attenzione si sposta su un altro: il titolo.

5.2 TRADURRE I TITOLI: UN COMPITO BANALE?

Il titolo è un paratesto importante, che dice molto sull'opera che presenta e che può, visto in relazione con il nome dell'autore, eventuali figure, illustrazioni, fotografie sulla copertina, evocare, dal primo sguardo, una serie di immagini e alimentare un orizzonte di aspettative nel lettore. Interessanti, per entrare in argomento, le domande che si pone Covi: “[i]l titolo caratterizza un libro a tal punto da determinarne la fortuna o la sfortuna? Il titolo dei libri deve essere emblematico o didascalico? [...] E al libro basta il titolo o torna utile anche un sottotitolo?”¹⁰⁸⁵. Nel trattare dei titoli, non intendo condurre una riflessione il cui scopo sia inserirli in categorie o procedere con un'analisi descrittiva che consenta di attribuire etichette, penso invece di adottare

¹⁰⁸² CHIOZZI, P. *Manuale di antropologia visuale*, op. cit., 1992, p. 61.

¹⁰⁸³ Ibidem, p. 18.

¹⁰⁸⁴ DE ARAÚJO CALDAS, S. R., *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 68.

¹⁰⁸⁵ CROVI, R., *L'immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento / Raffaele Covi, in dialogo con Angelo Gaccione*, op. cit., 2001, pp. 168-169.

uno sguardo ancora una volta più ampio, che li inserisca in un discorso al quale prendono parte anche gli altri elementi del libro-archivio tradotto. Facendo riferimento a Genette, lo scopo non è decidere se essi possano essere definiti tematici per metonimia, come *Il treno di Recife*, dal momento che fa riferimento a “un oggetto [...] a volte deliberatamente marginale”, o letterali, come *O moleque Ricardo e Capitães da Areia* (con le rispettive traduzioni italiane), visto che “designano senza deviazioni e senza figure il tema o l’oggetto centrale dell’opera”¹⁰⁸⁶, o frutto di incroci, come *Menino de Engenho*, che potrebbe, forse, essere considerato un insieme dei due precedenti. Intendo invece far parlare i titoli, per vedere quello che trasmettono e, soprattutto, se il titolo tradotto in italiano riesca a comunicare un’immagine simile a quella veicolata dal titolo originale. Sicuramente, rispondendo alla prima domanda di Crovi, sì, credo che il titolo possa caratterizzare profondamente il libro e contribuire, eventualmente, al successo che questo potrà o non potrà avere e, per quanto riguarda i sottotitoli, nel caso delle traduzioni contenute nel *corpus* della presente ricerca, non ne compaiono, ma sono frequenti commenti inseriti subito sotto il titolo, come si è già visto. Molti dei titoli contenuti nel *corpus* offrono stimoli per una discussione, quindi intendo analizzarli singolarmente, cominciando con il caso, forse, più curioso, in quanto estremamente diverso e risultato di una scelta editoriale ben precisa. Si tratta di *Il treno di Recife* (1974), titolo dato al volume che contiene la traduzione di due romanzi di Lins do Rego, *Menino de Engenho* (1932) e *O Moleque Ricardo* (1936).

Nel caso del libro tradotto da Antonio Tabucchi, la traduzione del titolo è dovuta, come si è già evidenziato, al mezzo di trasporto che lega i due testi tradotti presenti all’interno di uno stesso volume, vale a dire *Menino de Engenho* e *O Moleque Ricardo*. Una scelta importante, che decide di presentare insieme al pubblico italiano due opere che in realtà sono nate come autonome (pur se fanno parte di un ‘ciclo’), scelta che mette in relazione due romanzi e contribuisce quindi a ‘indirizzare’ in qualche modo il lettore. Scelta non ‘innocente’, come non lo è quella di inserire un commento come quello presente su questa copertina e del quale ho già detto: “Una società manichea di servi e padroni nell’inferno del Nordeste”¹⁰⁸⁷. Forse il parlare di una “società manichea” riprende il dualismo che si è adottato nello scegliere di tradurre proprio quei due romanzi, visto che il protagonista del primo è il signorino Carlos de Melo mentre quello del secondo il nero Ricardo. La definizione “l’inferno del

¹⁰⁸⁶ GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit., 1989, p. 81.

¹⁰⁸⁷ LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, copertina.

Nordeste” contribuisce a porre il lettore di fronte a un orizzonte di aspettative evidentemente tutte negative, ma lascia aperto un interrogativo: si riferisce all’ambiente geografico piuttosto che a quello sociale, culturale o a entrambi? In realtà, il commento relativo alla società può anche richiamare, nello specifico, l’ambiente dell’*engenho*, protagonista di entrambi i romanzi di Lins do Rego e sfondo alle vicende dei due ragazzi, caratterizzato da un dualismo sociale insuperabile, ma che non compare nel titolo italiano. Dualismo che è invece presente nei titoli dei due romanzi brasiliani, dal momento che *menino* e *moleque* individuano già, in modo piuttosto preciso, le due parti che costituiscono l’ambiente dell’*engenho* di cui si racconta, da un punto di vista sociale, economico e culturale. Nel titolo italiano c’è invece il “treno”, un elemento molto importante, conosciuto, che fa parte del quotidiano per la società e la cultura italiana, che può avere lo scopo di equilibrare l’altro termine, che rimanda a una terra lontana e a una realtà sconosciuta: Recife. Togliendo l’*engenho* dalla copertina, primo approccio al libro da parte del lettore, si toglie uno dei caratteri fondanti della letteratura di Lins do Rego, che si sviluppa tutta attorno alla lavorazione della canna da zucchero e, quindi, allo zuccherificio. Si tratta di un termine fortemente marcato dal punto di vista culturale, con una forza e carica semantica notevole; rimanda a un tipo specifico di società in declino, di ambiente culturale, di paesaggio, alla colonia, alla schiavitù, a una zona precisa del Nordest brasiliano. Tutto questo viene, in qualche misura, recuperato tramite un altro paratesto, l’introduzione¹⁰⁸⁸ di Stegagno Picchio, che spiega: “[...] *menino de engenho* (letteralmente: figlio di piantatori e raffinatori zuccherieri: dove *engenho* è designativo insieme della raffineria e della piantagione)”¹⁰⁸⁹. Viene descritto solo come impianto, dal punto di vista della lavorazione della canna da zucchero, manca ancora il riferimento all’*engenho* come mondo dal punto di vista sociale e culturale, che arriva dopo qualche pagina:

[...] carrelliamo per la prima volta l’universo zuccheriero del Nordeste. Non il Nordeste secco del *sertão* e della terra bruciata di Graciliano Ramos. Ma l’altro Nordeste, quello ‘oleoso’ descritto da Gilberto Freyre, ‘dove nelle notti di luna sembra che scorra un olio grasso dalle cose e dalle persone, dalla terra, dai capelli neri delle

¹⁰⁸⁸ In verità nella copertina e nel frontespizio si parla di “prefazione”, ma poi l’intervento di Stegagno Picchio è intitolato “introduzione”.

¹⁰⁸⁹ LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 9.

mulatte e delle meticce [...] Il Nordeste della canna da zucchero. Delle Case Grandi. Degli *engenhos*. Delle catapecchie di paglia di cocco'.¹⁰⁹⁰

Molto importante la puntualizzazione che Stegagno Picchio offre al lettore riguardo alla differenza tra il Nordest di Lins do Rego e quello di Ramos, è una distinzione che trasmette un Nordest 'multiplo' e di conseguenza l'immagine della letteratura brasiliana del Nordest che viene proposta è, a sua volta, non univoca, esistono diversi aspetti trattati con modalità e stili differenti. Anche il riferimento alla "Casa Grande" e alle "catapecchie di paglia di cocco", argomento che ho già affrontato, è significativo, evoca il tipo di società raccontata dai romanzi di Lins do Rego, quella "società manichea" di cui si diceva. C'è, quindi, un'interessante mediazione di questa letteratura nelle parole di Stegagno Picchio, che diventano uno strumento efficace per tradurre questo mondo al lettore italiano che però, è necessario specificarlo, deve decidere di accettare l'invito ed entrare nel libro-archivio tradotto per poter avere accesso al paratesto che fornisce questa chiave di lettura. Anche le traduzioni dei singoli romanzi rimangono all'interno del libro-archivio, dopo l'introduzione di Stegagno Picchio, quindi, in questo caso, è davvero necessario che il lettore vi entri. *Menino de Engenho* è tradotto da Tabucchi *Il figlio della piantagione*; se, da una parte, il titolo individua, di fatto, il giovane Carlos come 'figlio', creatura prodotta da uno specifico ambiente sociale e culturale, dall'altra è proprio questo ambiente a rimanere troppo vago, per il lettore. Piantagione è un termine che potrebbe rimandare ad altre piantagioni, come, per esempio, quelle del cacao, altro ambiente, di un altro Nordest, teatro di un'altra letteratura, quella di *Cacau* di Amado, per citarne una. L'effetto sortito è opposto a quello che ottiene l'intervento di Stegagno Picchio, che 'introduce' il lettore alle specificità della letteratura con la quale si confronterà, evidenziando le differenze esistenti tra i Nordest che si possono incontrare nella letteratura brasiliana, qui si usa un termine generico che va in tutt'altra direzione, che non individua un luogo, un'ambiente, atmosfere specifici. Di fatto Tabucchi inserisce un paratesto che potrebbe autorizzare il fatto di lasciare il termine in portoghese, il breve glossario in fondo al libro, in cui, però, viene fornita una spiegazione abbastanza sbrigativa di cosa sia l'*engenho*: "mulino della canna da zucchero e, per estensione, la piantagione stessa"¹⁰⁹¹. Anche nelle prime pagine del romanzo si parla di

¹⁰⁹⁰ LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 11.

¹⁰⁹¹ Ibidem, p. 424.

piantagione, fino alla pagina 29 in cui si legge: “poco dopo avvistammo una casa bianca e un grande camino. ‘Quello è l’*engenho*, ma dobbiamo camminare ancora un po’””; il lettore trova la spiegazione di cui sopra, che fa riferimento sostanzialmente a quello che è l’ambiente della lavorazione del prodotto. Nella frase conclusiva del romanzo Tabucchi traduce così: “Bambino sciagurato. Bambino di *engenho*”¹⁰⁹². All’inizio, quando il treno lo porta a Santa Rosa, Carlos è “il figlio della piantagione”, alla fine, sul treno che lo porterà in collegio, Carlos è “bambino di *engenho*”, segnato per sempre dalle esperienze vissute in un luogo, in un ambiente culturale, in un mondo precisi: l’*engenho*. Adesso non si tratta più soltanto di macchinari o laboratori, il romanzo ha chiarito di cosa si tratti e il traduttore può, probabilmente, lasciare il termine in portoghese senza bisogno di ulteriori spiegazioni. Di fatto Carlos ha subito una trasformazione, che può essere rintracciata proprio in questo diverso modo di definirlo: da “figlio della piantagione”, ancora legato alla realtà della casa che ha dovuto lasciare dopo la morte della madre, al “bambino di *engenho*”, che l’*engenho* ha trasformato, segnandolo profondamente in un percorso di crescita fatto anche di esperienze negative e dolorose. Nel secondo romanzo Tabucchi assume un atteggiamento opposto, traducendo così il titolo: *Il moleque Ricardo*. Il termine *moleque* era rimasto in portoghese anche nel primo romanzo e anche in questo caso se ne fornisce una spiegazione nel glossario (dopo aver indicato la forma femminile): “monello, ragazzo, negretto”¹⁰⁹³. La spiegazione è vaga¹⁰⁹⁴ poiché non indica che, in realtà, il termine si riferisce solo ai ragazzi, neri appunto, figli dei lavoratori dell’*engenho*, in questo caso, tanto che non è usato, per esempio, per altri ragazzi e ne può essere un esempio la seguente frase tratta da *Il figlio della piantagione*: “[...] ormai avevo dimenticato l’esistenza dei *moleques* e dei cugini”¹⁰⁹⁵. Anche questo è un termine con una forte valenza culturale, che, forse, ancora una volta, viene spiegato dal romanzo stesso, anche tramite opposizioni come quella portata ad esempio. Se così fosse, significa che Tabucchi potrebbe aver scelto di far parlare il testo, intervenendo però in maniera precisa nell’ultima riga del primo e nel titolo del secondo romanzo, con l’aiuto anche degli strumenti forniti dall’introduzione di Stegagno Picchio. Un esempio di dialogo riuscito tra i paratesti che compongono questo libro-

¹⁰⁹² LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 146.

¹⁰⁹³ Ibidem, p. 426.

¹⁰⁹⁴ Come lo è anche quella di Stegagno Picchio, fornita tra parentesi: “ragazzo di fattoria”. Ibidem p. 9.

¹⁰⁹⁵ Ibidem, p. 92.

archivio tradotto, che riesce inoltre a coinvolgere in qualche modo il lettore in maniera attiva, dal momento che sta a lui far sì che il discorso gli arrivi e comunichi il suo contenuto, che non si frammenti e disperda.

È interessante, a questo punto, vedere se la copertina contribuisca o meno a costruire l'immagine della 'letteratura di *engenho*'; parto, come in altri casi, da alcune copertine brasiliane, per poi arrivare all'unica italiana:



Immagine 131: copertina *Menino de Engenho*, Manoel Bandeira, 1932



Immagine 132: copertina *Menino de Engenho*, Cícero Dias, 1934

La prima cosa che appare evidente è, ovviamente, il fatto che, sulle copertine brasiliane, campeggino i protagonisti dei romanzi, pubblicati, si ricorda, singolarmente. Per quanto concerne la copertina di *Menino de Engenho* di Bandeira riporto la lettura che ne fa Bueno:

[...] il disegno gioca con i due colori e si compone quasi come un mosaico. Il risultato è un insieme in cui ragazzo e *engenho* si mischiano, dando vita a un tutto inseparabile. C'è proprio una linea che collega la spalla della figura del bambino agli elementi del paesaggio che appaiono a fianco a lui – linea, peraltro, che divide il primo e il secondo piano dell'immagine facendo sì che la testa faccia parte del primo, ma che il corpo rimanga in secondo piano, insieme al paesaggio. Ora, tutto

questo indica un'unità tra il personaggio e l'*engenho*¹⁰⁹⁶.

Gli elementi del paesaggio cui fa riferimento Bueno sono, penso, le canne da zucchero riconoscibili dalle foglie a destra ed elementi che ricordano macchinari a sinistra. Anche la copertina di Dias parla di un'integrazione, mostrando il signorino Carlos che gioca con un *moleque*, ma non ci sono rimandi all'*engenho*. L'unica cosa rintracciabile è il discorso della "società manichea", con il bianco e il nero separati nello spazio della copertina e divisi 'socialmente' dal fatto che non sia concesso al nero cavalcare l'animale, ma uniti in una specie di cerchio formato dalle figure stesse, in particolare dalle braccia e dalle gambe, anche se in realtà il piede di quello che potrebbe essere Ricardo è unito allo zoccolo dell'animale. Si crea quasi un'immagine della circolazione affettiva di Carlos, dal momento che l'animale è, con tutta probabilità, il suo adorato montone Gelsomino, (che verrà sacrificato per il banchetto di nozze della zia Maria) e il *moleque* è il suo compagno di giochi; quella divisione penetrabile tra *casa-grande* e *senzala* di cui ho già detto. Si potrebbe pensare alla "indivisibilità di quello che si mostra e di quello che è mostrato" di cui parla Boehm¹⁰⁹⁷. Un'idea diversa è trasmessa dalle copertine di Santa Rosa, la prima delle quali, del 1934, lancia, come ho già detto, il *layout* che diventerà il segno distintivo del romanzo brasiliano di quegli anni.

¹⁰⁹⁶ "[...] o desenho joga com as duas cores e se compõe quase como um mosaico. O resultado é um conjunto em que menino e engenho se misturam, constituindo um todo como que inseparável. Há mesmo uma linha que liga o ombro da figura da criança aos elementos da paisagem que aparecem ao seu lado – linha, aliás, que divide primeiro e segundo planos da imagem, fazendo com que a cabeça pertença ao primeiro plano, mas o corpo fique no segundo, juntamente com a paisagem. Ora, tudo isso aponta para uma unidade entre o personagem e o engenho". BUENO, L., *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, p. 37. L'immagine 131 è disponibile in <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5630/jose-lins-do>; l'immagine 132 è disponibile in <https://www.infoescola.com/livros/menino-de-engenho>, accesso effettuato il 15 dicembre 2015.

¹⁰⁹⁷ BOEHM, G. "Águila que se mostra. Sobre a diferença icônica", op. cit., 2015, p. 36.



Immagine 133:
copertina *Menino de Engenho*, Santa Rosa,
1934

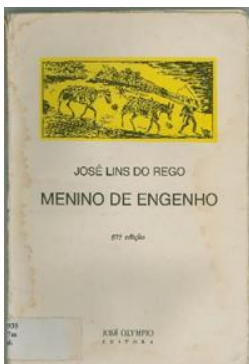


Immagine 134:
copertina *Menino de Engenho*, Rogério
Meier, 1993



Immagine 135:
copertina *Menino de Engenho*, Ricardo
Redish, 2005

In questa copertina (riposta, con lievi modifiche in seguito, ma mantenendo l'idea di base, come si può vedere nelle immagini 136, 137, 138) risalta una separazione: il ragazzo, in primo piano, colto in un atteggiamento pensoso, con un aspetto malinconico, è separato dall'*engenho*, individuato dal camino sullo sfondo, simbolo della lavorazione, della produzione, della proprietà. Di fatto Carlos non appartiene all'*engenho*, vi è stato portato dalla vita e vi ha vissuto esperienze difficili. Questa scelta rivela nuovamente una lettura molto attenta da parte dell'artista che, prima che illustratore, è lettore del testo di Lins do Rego, ed è proprio lo scrittore a rimarcarlo: “il maestro dei disegni delle copertine è diventato il maggior interprete dei miei libri. Le vignette di Santa Rosa hanno riassunto per tutta la vita i miei romanzi”¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹⁸ “O mestre dos desenhos das capas passou a ser o maior intérprete de meus livros. As vinhetas de Santa Rosa resumiam a vida inteira meus romances”. LINS DO REGO, J., apud BUENO, L., *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, p. 103. Lins do Rego lo ha dichiarato nel 1956, in un'intervista al giornale *O Globo*, si veda www.suplementopernambuco.com.br, accesso effettuato il 12/12/2017. Le copertine del 1993, del 2005 e del 1976 sono conservate presso la Biblioteca di FFLCH-USP, mie le fotografie. L'immagine 133 è disponibile in <http://ler-e-escrever.blogspot.com/2008/03/santa-rosa-por-rachel-jardim.html>; immagini 136, 139 disponibili in <https://sebodomessias.com.br/livro/paradidaticos/menino-de-engenho-4.aspx>; immagine 138 disponibile in <https://www.travessa.com.br/menino-de-engenho/artigo/364e6e02-d39b-444b-9f7e-eddfbf830d63>. Accesso effettuato il 15 dicembre 2015.

Soltanto dopo molti anni, nel 1993¹⁰⁹⁹, appare una copertina molto diversa da quella di Santa Rosa (immagine 134), visto che quella a opera di Eugenio Hirsch, del 1976, ne è una rielaborazione. Il riferimento all'*engenho* non c'è più, e neanche a Carlos, che torna invece nel 2005, riconoscibile forse dagli uccellini, la cui caccia è il suo passatempo preferito¹¹⁰⁰. Nella figura al centro del disegno non ci sono richiami diretti all'ambiente dell'*engenho*. Interessante notare che, in tutte e tre le edizioni, nel frontespizio rimane la figura della copertina di Santa Rosa.



Immagine 136: Copertina di *Menino de Engenho*, Santa Rosa, 1971

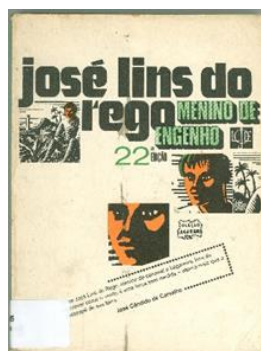


Immagine 137: Copertina di *Menino de Engenho*, Eugenio Hirsch, 1976



Immagine 138: Copertina di *Menino de Engenho*, Santa Rosa, 2014

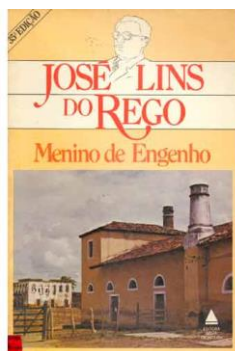


Immagine 139: Copertina di *Menino de Engenho*, autore e titolo della foto non noti, 1984

¹⁰⁹⁹ Faccio riferimento alle copertine che sono riuscite a trovare.

¹¹⁰⁰ In realtà esiste anche una copertina, (immagine 139), che presenta soltanto una struttura che potrebbe essere l'*engenho*, eliminando la figura di Carlos.

Le stesse considerazioni potrebbero valere per alcune edizioni di *O Moleque Ricardo*:

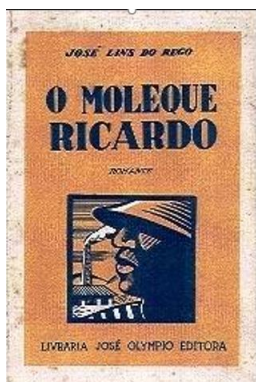


Immagine 140: copertina *Moleque Ricardo*, Santa Rosa, 1935



Immagine 141: copertina *Moleque Ricardo*, Eugenio Hirsch, 1978

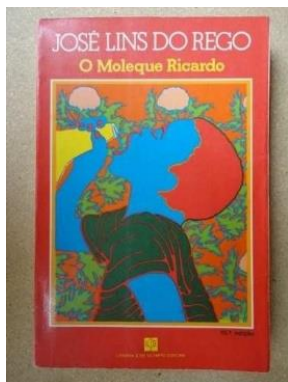


Immagine 142: copertina *Moleque Ricardo*, autore e anno non noti



Immagine 143: copertina *Moleque Ricardo*, autore e anno non noti

Nella copertina di Santa Rosa, immagine 140, (di cui Hirsch fa una rielaborazione, immagine 141) si ritrovano indizi interessanti, ma che si prestano a diverse interpretazioni visto che l'opera, come afferma Bueno, suscita una discussione tra chi lo considera un romanzo proletario e chi rifiuta questa idea¹¹⁰¹. Ricardo è un *moleque*, i tratti negroidi lo

¹¹⁰¹ Si veda BUENO, L., *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, p. 75. Immagine 140 disponibile in <http://www.elfikurten.com.br/2014/02/jose-lins-do-rego->

dimostrano, ma potrebbe raffigurare l'operaio orgoglioso delle raffigurazioni sovietiche, così come il copricapo potrebbe essere il cappello per proteggersi dal sole, ma anche un casco da operaio e, alle sue spalle, c'è un camino che potrebbe essere dell'*engenho*, ma anche di una fabbrica. Ricardo è in primo piano, separato da quei due possibili mondi ai quali non appartiene e che lascerà. La terza copertina è generica, mostra un ragazzo che beve, ma senza indicare caratteristiche che possano far pensare a Ricardo (immagine142), mentre la quarta (immagine 143) potrebbe indicare l'allontanamento di un ragazzo nero da una proprietà rappresentata dalla staccionata, che potrebbe essere l'*engenho*. Sulla base di quanto detto fino a ora, si può affermare che ci sia, in tutte le copertine di Santa Rosa, quella lettura attenta di cui ho già detto e che le rende 'copertine parlanti', che condensano in un'immagine unica il romanzo contenuto nel libro. Si instaura un legame diretto e indissolubile con il titolo. Nelle altre sembra invece che non sia più così importante indicare che si tratta di letteratura del Nordest, gravitante nel microcosmo dell'*engenho*, forse il romanzo è già sufficientemente famoso in patria. La stessa idea si ritrova nell'unica copertina trovata della traduzione italiana intitolata *Il treno di Recife*¹¹⁰²:

memorias-e.html; immagine 142 disponibile in http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-762672197-livro-o-moleque-ricardo-jose-lins-do-rego-brinde--_JM; immagine 143 disponibile in <http://www.extra.com.br/livros/LiteraturaNacional/literaturaRomance/Livro-O-Moleque-Ricardo-Jose-Lins-Do-Rego-168810.html>. Accesso effettuato il 15 dicembre 2015. La copertina del 1978 (immagine 141) è conservata presso la Biblioteca FFLCH-USP, la fotografia è mia.

¹¹⁰² Il libro è di mia proprietà, mia la fotografia.

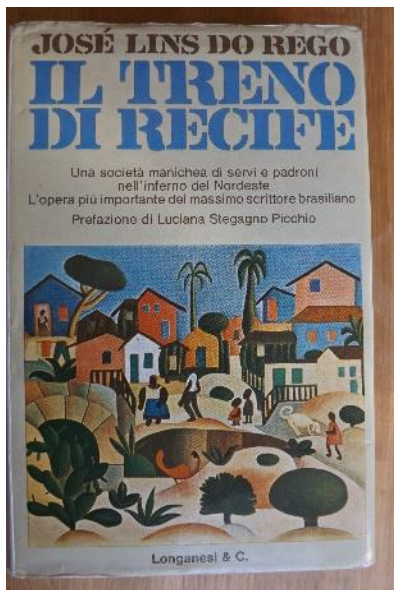


Immagine 144: *Il treno di Recife*, Tarsila do Amaral, 1974

Il quadro raffigurato sulla copertina è una tela di Tarsila do Amaral (*O morro da favela*¹¹⁰³, 1924), famosa pittrice brasiliana modernista. È chiaro il tentativo di presentare da subito un elemento figurativo che dica al lettore che si tratta di letteratura brasiliana, come dimostra anche il fatto di trattarsi di una sovraccoperta, la cui “funzione più evidente [...] è di attirare l’attenzione nei modi più spettacolari che una copertina non può o non intende permettersi”¹¹⁰⁴, che in questo caso è completamente bianca, tranne nel dorso che riporta l’indicazione dell’autore, del titolo e della casa editrice. Solo che si tratta, come dice il titolo, opportunamente taciuto nella seconda, o bandella, della sovraccoperta, in cui si dice solo il nome della pittrice, di un quadro che raffigura una *favela*, non un *engenho*, come se un paesaggio, solo per il fatto di essere brasiliano, potesse rappresentare qualsiasi tipo di letteratura brasiliana. L’opera, inoltre, riporta un’immagine della *comunità* (nome che designa, attualmente, la *favela*) che, per un lettore italiano non consapevole di come sia fatta una *favela*, può rimandare a un’idea di innocenza e

¹¹⁰³ Opera appartenente al periodo chiamato *Pau Brasil* precedente la cosiddetta “fase Antropofágica”. La foto della copertina è mia e anche il libro è di mia proprietà.

¹¹⁰⁴ GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit. 1989, p. 29.

semplicità probabilmente più cara a quell'immaginario esotico italiano relativo al Brasile di cui ho già detto. È quello che succede anche con una delle edizioni di *Jubiabá*¹¹⁰⁵ di cui non ho ancora parlato, quella che presenta in copertina la tela di Tarsila do Amaral *Paesaggio esotico* (1925 circa). Il titolo indica l'idea che ho già espresso, l'esotico, *image-passe-partout* per qualunque letteratura brasiliana (e non solo). Nella stessa direzione va anche l'edizione¹¹⁰⁶ che riporta in copertina *Marina*, di Zographos (1979), solo che, in questo caso, si tratta di un paesaggio con caratteristiche mediterranee, nella fattispecie greche, difficilmente assimilabile al paesaggio marino baiano:

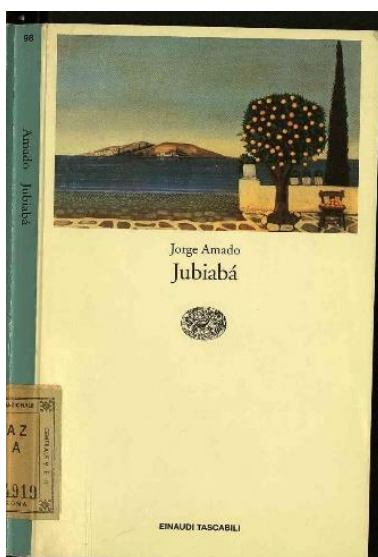


Immagine 145: *Jubiabá*, Zographos, 1992

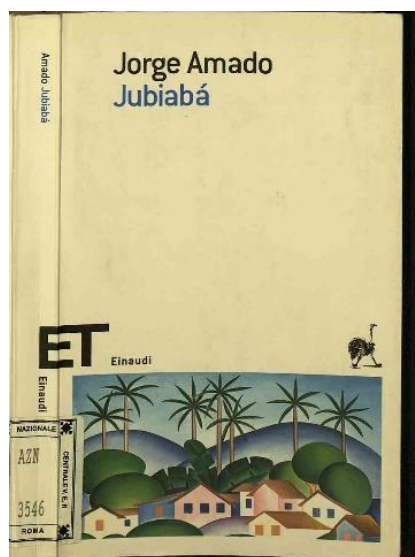


Immagine 146: *Jubiabá*, Tarsila do Amaral, 2006

Vedendo le due copertine a confronto è difficile pensare che propongano lo stesso romanzo. L'uso dei colori è diverso: Tarsila do Amaral fa uso di colori chiari e con sfumature di saturazione, mentre i

¹¹⁰⁵ AMADO, J. *Jubiabá*, traduzione di Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 2006. Copertina messa a disposizione dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

¹¹⁰⁶ AMADO, J. *Jubiabá*, traduzione di Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 1992. Copertina messa a disposizione dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

colori di Zographos sono più scuri, le costruzioni che si vedono in lontananza in *Marina* sono inequivocabilmente greche, l'unico elemento che potrebbe dialogare con il Brasile è il pavimento lastricato che ricorda le *ladeiras* del Pelourinho.

Il titolo *Il treno di Recife* e la tela di Tarsila do Amaral portano dunque il lettore nella letteratura brasiliana, ma senza indicare quale, per scoprirlo è necessario, ancora una volta, entrare nel libro-archivio tradotto e chiedere aiuto alle parole di Stegagno Picchio, che forniscono un'immagine precisa della letteratura di Lins do Rego: "immobili nel fondo, le grandi distese di canna matura e il camino annerito dell'*engenho* dove la canna geme il suo vischioso liquido bruno subito mercerizzato in sacchi di candida sostanza impalpabile"¹¹⁰⁷. Nel caso di *Jubiabá* del 1992 e de *Il treno di Recife*, vi è un totale scollamento tra la copertina e il romanzo che presenta, come era già avvenuto con la tela di Gauguin che campeggia nella prima edizione della traduzione del libro di Amado, solo per fare un esempio, anche se Tarsila do Amaral avvicina quanto meno al Brasile. Proprio *Jubiabá* è oggetto di una discussione molto interessante avvenuta in uno scambio epistolare tra autore e traduttore: Amado e Puccini, effettivo paratesto del libro-archivio tradotto. In una lettera del 20 novembre del 1948 inviata da Parigi, Amado scrive:

[m]io caro Dario: un abbraccio. [...] Quanto alla traduzione di "Jubiabá", sono consapevole dell'andamento del lavoro. Ma non mi piace il titolo a cui avete pensato. Lo ritengo troppo letterario e, allo stesso tempo, non molto adeguato all'intero libro. Cosa ne pensi di "Il nero Jubiabá"? suona bene in italiano? Così il titolo originale rimarrebbe, con l'aggiunta di parole che lo spiegano al pubblico italiano. [...] un grande abbraccio dal tuo amico e compagno¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁷ LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, op. cit., 1974, p. 11.

¹¹⁰⁸ "Meu caro Dario: um abraço. [...] Quanto á tradução do "Jubiabá", fico ciente da marcha do trabalho. Mas não gosto do título que pensaste. Acho-o demasiado literário e, ao mesmo tempo, não muito justo para todo o livro. Que pensas de "O negro Jubiabá" (Il nero Jubiabá)? São bem em italiano? Assim o título original restaria, acrescentado de palavras que o explicam ao publico italiano. [...] um grande abraço do teu amigo e camarada". In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

La lettera è una fonte molto interessante perché permette di cogliere la preoccupazione di Amado nei confronti del titolo da dare alla traduzione italiana del proprio romanzo, dettata anche da una chiara esigenza di spiegare al pubblico di che tipo di libro si tratta, che tipo di romanzo i lettori si troveranno davanti. La proposta di Amado è molto importante, perché insiste sul fatto che Jubiabá sia “nero”, dettaglio sicuramente non secondario per chi ha portato avanti, nella propria opera e nella propria vita, una battaglia per il riconoscimento del valore umano e culturale del meticcio a Bahia e vuole farlo conoscere anche fuori dal proprio paese. Purtroppo non si trova, nel Fondo esaminato, notizia di quale fosse il titolo proposto allo scrittore brasiliano, ma soltanto il suo rifiuto e la sua controproposta. A conferma di quanto la decisione di come tradurre un titolo non sia affatto banale, Amado, in una lettera del 4 dicembre 1948 da Parigi, torna sull'argomento: “[c]aro Puccini, non mi piace nemmeno “Jubiabá disse” come titolo. Mi ricorda “Così parlò Zarathustra”. Continuo a proporre “Il nero Jubiabá”. [...] Tuo compagno e amico”¹¹⁰⁹. In questo caso ci si trova di fronte a una proposta che richiama alla mente dell'autore un'opera sicuramente molto conosciuta, *Così parlò Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, ma Amado non vede in questo possibile richiamo un elemento positivo, che possa aiutare nel presentare la sua opera al pubblico italiano e rifiuta riproponendo la propria idea. L'accostamento a un'opera importante, che sicuramente potrebbe essere motivo di curiosità per un lettore italiano, non gli interessa, ribadisce l'esigenza di presentare *Jubiabá* per quello che è: un romanzo in cui il protagonista effettivo, Baldo e quello ideale, Jubiabá, sono neri baiani. Questa proposta doveva essere piuttosto caldeggiata, probabilmente dalla casa editrice, se Puccini chiama così la traduzione di cui annuncia l'uscita nelle pagine di *Vie Nuove*, in occasione della prima puntata de *I banditi dell'Arena*¹¹¹⁰.

Per quanto riguarda il romanzo di Amado *Capitães da Areia*, le due traduzioni italiane del titolo, *I banditi del porto* (1952) di Puccini e *Capitani della spiaggia* (1988) di Grechi, forniscono due immagini completamente diverse del romanzo. La seconda parte del titolo, quella relativa al luogo in cui i ragazzi protagonisti dell'opera vivono, non dà adito a grandi problematiche, si tratta di avere una visione più circoscritta,

¹¹⁰⁹ “Querido Puccini, Não gosto também de “Jubiabá disse” como título. Recordar-me “Assim falou Zarathustra”. Continuo a propor “O negro Jubiabá”. [...] Teu camarada e amigo.”. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

¹¹¹⁰ *Vie Nuove*, Anno III, n° 48, 05 dicembre 1948, p. 19.

il porto, o ampia, la spiaggia, dell'ambiente in cui si trova il rifugio del gruppo. In realtà ci si potrebbe interrogare, eventualmente, sulla possibilità di conservare sabbia come traduce per *areia*, o arena, termine usato da Puccini per il titolo della prima traduzione-adattamento di *Capitães da Areia* per la rivista *Vie Nuove*. L'immagine che ne deriva non è molto diversa, l'ambiente in cui le vicende di Pedro Bala e degli altri ragazzi si svolgono è reso abbastanza chiaramente. Il problema nasce, invece, con la prima parte del titolo, che offre due immagini completamente differenti. "Banditi" è un termine fortemente connotato, rimanda immediatamente all'idea di delinquenza ed esprime una condanna dal punto di vista sociale, basti pensare all'articolo de *L'Unità* del 17 aprile 1954 (presente in Appendice) relativo al processo istituito ai danni della traduzione in questione, di cui ho già parlato. Si potrebbe anche pensare all'essere banditi, allontanati, ma ci si aspetterebbe, anche dal punto di vista linguistico, un'esplicitazione: da un gruppo, da un certo tipo di società, non l'indicazione di un luogo¹¹¹¹. Questo titolo dialoga perfettamente con l'articolo relativo al processo, che vede un Amado 'cantore' di delinquenti, ladri e scrittore di romanzi che "istigano al delitto". Di fatto i protagonisti del romanzo vivono al di fuori della legge, ma il termine "Capitani", mantenuto da Grechi, riequilibra la situazione fornendo un'immagine che rimanda anche a una vita di avventura e di espedienti. Sono ragazzi di strada, orfani, reietti e allontanati da una società che preferisce ignorare la loro esistenza, espressione di un problema ancora attualissimo in Brasile e raccontato da Amado con l'impegno sociale che contraddistingue la sua produzione. Il titolo, in questo caso, è in grado di trasmettere due immagini molto diverse di una stessa letteratura.

In generale, alcuni dei titoli analizzati fino a ora, *Terra bruciata*, *Siccità*, *Vite secche*, *Il figlio della piantagione*, *Il moleque Ricardo*, ma anche *I banditi del porto*, *Capitani della spiaggia*, possono offrire un'immagine abbastanza precisa della letteratura che rappresentano, come succede in portoghese, ma hanno bisogno, molto spesso, dell'ausilio di altri paratesti, come si nota forse in modo più evidente nel caso de *Il treno di Recife*.

¹¹¹¹ Spunto tratto da un'osservazione fatta da Alessandro Mantovani (allora Lettore di italiano per il Ministero degli Affari Esteri presso l'UFSC di Florianópolis) in occasione di una presentazione nell'ambito del Convegno dell'ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução) tenutosi a Florianópolis dal 23 al 26 settembre 2013.

Esiste un altro caso particolarmente interessante: la traduzione di *Mar Morto* (1936), del 1958, di Liliana Bonacini Seppilli, per Editori Riuniti, il cui titolo, *Mare di morte*, stimola una discussione. Il titolo in portoghese è chiaro, non offre dubbi possibili ed è, a mio avviso, legato a un momento preciso del romanzo, quello della morte di Guma, momento in cui il mare, per la moglie del marinaio annegato, Lívia, diventa “morto”. Amado lo dice in diversi punti del capitolo intitolato proprio “*Mar morto*”¹¹¹²:

Tabella 47: *Mar morto o Mare di morte?*

<i>È como se o mar tivesse morrido junto com Guma</i>	È come se insieme con Guma fosse morto il mare
<i>Águas plúmbeas para Lívia, águas de um mar morto. Águas sem ondas, águas sem vida</i>	Acque plumbee per Lívia, acque di un <u>mare di morte</u> . Acque senza onde, acque senza vita
<i>As águas do mar são calmas, para Lívia elas são águas mortas.</i>	Le acque del mare sono calme, per Lívia esse sono acque morte
<i>Lívia olha o mar morto de águas de chumbo. [...] Mar morto de soluções [...] mar morto de óleo [...] É o mar que morreu, é o mar que está morto, que virou óleo. Ficou parado, sem uma onda. Mar morto que não reflete as estrelas nas suas águas pesadas. Se a lua vier, se a lua vier com a sua luz amarela, correrá por cima do mar morto [...] Lívia olha da sua janela o mar morto sem lua. [...] A madrugada rompe sobre o mar morto. Só Lívia tem o corpo frio e frio o coração. Para Lívia a noite continua, a noite sem estrelas do mar morto.</i>	Lívia guarda il mare morto di acque plumbee. [...] Mare morto di singhiozzi [...] mare morto d’olio [...]. È il mare che è morto, è il mare che morì, che divenne olio rimase fermo, senza un’onda. Mare morto che non riflette le stelle nelle sue acque pesanti. Se la luna verrà, se la luna verrà con la sua luce gialla, correrà sul mare morto [...]. Lívia guarda dalla sua finestra il mare morto senza luna. [...] L’alba irrompe sul mare morto. Solo Lívia ha il corpo freddo e freddo il cuore. Per Lívia la notte continua, la notte senza stelle del mare morto.

Come si può notare l’espressione utilizzata in portoghese è sempre la stessa, mentre in italiano, in un caso, si usa “mare di morte” (da me sottolineato nel testo), che riprende il titolo. Non si tratta di un particolare insignificante, nel confezionare il titolo italiano si agisce sul piano morfologico dal momento che si trasforma un aggettivo in sostantivo e su

¹¹¹² AMADO, J. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 257; p. 258; p. 261; p. 270. AMADO, J. *Mare di morte*, op. cit., 1958, p. 321; p. 322; p. 326, p. 337.

quello sintattico in quanto si ha una variazione nel modo in cui le parole si combinano tra di loro, con un rapporto dato dal complemento di specificazione che non c'è nella semplice successione di attributo-sostantivo. Come ho già sostenuto nel capitolo 3, queste trasformazioni non sono banali e provocano cambiamenti a volte sostanziali; in questo caso la modifica riguarda il “plesso *Wort-Bild* così cruciale per Warburg”¹¹¹³. Il richiamo ad Aby Warburg non è casuale, in quanto le modifiche linguistiche agiscono sull'immagine evocata dalle parole. Di fatto il titolo in portoghese realizza una personificazione del mare, dal momento che usa, per un elemento naturale, un aggettivo che non è di uso comune, “morto”, che si usa normalmente per esseri animati, nel momento in cui cessano di vivere e

questa modalità espressiva che attribuisce lo statuto di soggetto animato a oggetti inanimati corrisponde a una delle tre modalità principali in cui si può articolare il rapporto fra l'immagine (*Bild*) e il proprio senso (*Sinn*) nel vincolo del simbolo (letteralmente “immagine di senso”; *Sinnbild*) [...]”¹¹¹⁴.

Proprio “il rapporto fra l'immagine e il proprio senso nel vincolo del simbolo” viene a essere scardinato, dal momento che “mar morto” permette un'identificazione privilegiata tra la protagonista e il mare che è diventato qualcosa di morto dopo la scomparsa di Guma, ma non lo era prima, come dimostra l'esclusività della condizione di Livia: “[s]olo Livia ha il corpo freddo e freddo il cuore”, la freddezza, appunto, che è caratteristica precipua della morte. L'espressione “mare di morte” ha invece un'accezione esclusivamente negativa e generalizzante, si riferisce al mare visto esclusivamente come portatore di morte, laddove il mare, nel romanzo, uccide, sicuramente, ma è anche amico, legato a incontri d'amore e la stessa morte dei marinai è vista e cantata come una sorta di ‘rapimento’ da parte di Iemanjá, la vera signora del mare, un abbraccio che si potrebbe quasi dire poetico. Nel momento in cui Guma muore,

¹¹¹³ (“Plesso Parola-Immagine”). VILLARI, E. (a cura di) *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*. Roma: Carocci editore, 2014, p. 38.

¹¹¹⁴ Ibidem, 2014, p. 36. In realtà, come spiega Villari nella stessa pagina, si tratta di un'idea sviluppata da Vischer, F., TH., ne *Il simbolo*, 1887, (in VISCHER, R., VISCHER, F., TH., *Simbolo e forma*, a cura di PINOTTI, A. Torino: Nino Aragno, 2003) saggio “oggetto di una lettura continuamente ripetuta da parte di Warburg”.

invece, il mare, colto fino ad allora nei suoi diversi aspetti, muore con lui per Livia, la moglie che ha passato la vita a temere questo momento. La donna prenderà, di fatto, il posto del marito alla guida della loro imbarcazione e da questa dovrà trarre i mezzi di sussistenza per sé e per il loro figlio, ma il mare, per lei, sarà per sempre morto. “Mare di morte” non rende nello stesso modo questa relazione e sembra far pensare da subito esclusivamente all’aspetto negativo che il mare assume per chi ci vive a stretto contatto. Una sfumatura di significato che rischia di far perdere parte della liricità del rapporto che lega i marinai baiani al mare in tutto il romanzo. È strano che la traduttrice non abbia percepito una differenza del genere, vista la sensibilità dimostrata nel gestire la traduzione dal punto di vista dei paratesti, vale a dire la nota iniziale e le note.

In effetti, con le traduzioni successive, il titolo cambia e diventa *Mar morto* (1985, Mondadori), quindi è interessante cercare di capire perché non sia stato scelto in prima battuta. Probabilmente si tratta del fatto che Amado non fosse ancora molto conosciuto e tradotto nel 1958, quando è uscita la traduzione intitolata *Mare di morte* e forse, per un lettore italiano non in grado di collegare direttamente il nome dell’autore al Brasile, il rimando più immediato sarebbe stato al Mar Morto, il grande lago salato della Palestina a cui si affacciano Giordania e Israele e quindi al Vicino Oriente come provenienza letteraria del romanzo. La copertina poi, come si è già visto, non aiuta in tal senso, rimandando al Messico.

La scelta di un titolo può essere motivata da diversi fattori, ma una cosa è certa, deve richiamare l’attenzione dei probabili lettori. Quando un autore che viene tradotto in un’altra lingua non è ancora molto conosciuto presso la cultura altra, cui la traduzione è destinata, si può ricorrere, come si è già visto più volte, a richiami al già noto, ad associazioni, nel tentativo di avvicinare il potenziale lettore al nuovo senza quella sensazione di disagio che potrebbe allontanarlo e stimolandone, al contrario, la curiosità. Vorrei portare un esempio che ritengo perfetto per concludere questa riflessione sui titoli, anche se si tratta di un’opera che non fa parte del *corpus*: *Seara vermelha* (1946). Lo stesso Amado chiede, in una lettera a Puccini, che titolo darà alla traduzione¹¹¹⁵. Il romanzo viene tradotto in Italia nel 1954 da Tullio Seppilli per la casa editrice Edizioni

¹¹¹⁵ Lettera senza data, ma presumibilmente non successiva al 1954, anno di pubblicazione della traduzione. Lo chiede a Puccini perché, come ho già detto, in quel momento dirige la collana in cui la casa editrice pubblica il libro, Edizioni di cultura sociale. ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

di cultura sociale di Roma con il titolo *Il cammino della speranza*. Non si può non cogliere il richiamo al film omonimo, *Il cammino della speranza*, diretto da Pietro Germi nel 1950, tratto dal romanzo *Cuore negli abissi* di Nino Di Maria, presentato nel 1951 al Festival di Cannes, vincitore dell'Orso d'argento al Festival di Berlino. Fellini prende parte alla sceneggiatura, nel cast c'è Raf Vallone, personalità sicuramente importanti nel periodo in cui esce il film, conosciute al grande pubblico. Viene inoltre proposta per la prima volta la canzone *Vitti 'na crozza*, di autore sconosciuto, con la musica del maestro Franco Li Causi, che diventerà popolarissima. La storia è quella di un gruppo di minatori in una solfataria, disperati in seguito alla chiusura della stessa, cui viene proposta come via di salvezza e promessa di una vita migliore l'emigrazione in Francia. Il romanzo di Amado racconta la vita di un gruppo di contadini nordestini ed è diviso in due parti, la prima delle quali narra il viaggio compiuto attraverso il *sertão* brasiliano da una famiglia di contadini cacciati da un latifondista. Si tratta di un viaggio tragico, pieno di difficoltà, interminabile¹¹¹⁶, che non può non richiamare quello degli emigranti siciliani. È difficile credere che la scelta del titolo non sia stata influenzata dall'esistenza del film di Germi negli stessi anni. Il problema è che non è più chiara la proposta, a questo punto; basti vedere la copertina della traduzione¹¹¹⁷:

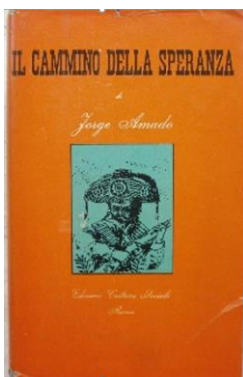


Immagine 147: *Il cammino della speranza*, 1954, Edizioni di cultura sociale

¹¹¹⁶ Amado stesso racconta la trama del romanzo in questi termini in una lettera a Puccini inviata da Parigi il 25 novembre 1948. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

¹¹¹⁷ L'immagine della copertina è disponibile in <https://www.abebooks.it/servlet/BookDetailsPL?bi=22582826295>, accesso effettuato l'8 dicembre 2018.

Il paratesto con cui il lettore si confronta immediatamente è la copertina, che, in questo caso, manda messaggi alquanto discordanti: il titolo fa pensare a un film che parla dei problemi del Sud Italia, mentre l'immagine ritrae un *cangaceiro*, che rimanda al Brasile, nello specifico al Nordest. Può crearsi un corto circuito, mentre ad Amado l'edizione piace ed è opportuno registrare il successo di vendite: "si sta esaurendo la prima edizione (tiratura: 8000 copie. Un record per l'Italia, soprattutto per uno scrittore straniero)"¹¹¹⁸.

Successivamente, nel 1987, il romanzo di Amado è proposto in un'edizione diversa da Garzanti, in una nuova traduzione, di Elena Grechi, con un nuovo titolo: *Messe di sangue*. Nuovamente è abbastanza naturale pensare che, in occasione di una nuova edizione, il richiamo a un film ormai appartenente al passato non fosse così immediato e che quindi la scelta sia stata quella di cercare di mantenere, in italiano, la forza evocativa del titolo brasiliano, ma a livello di immagine, anziché puntare su una spiegazione del contenuto rafforzata da un'analogia con qualcosa che faceva parte dell'immaginario collettivo del pubblico degli anni Cinquanta.

Si tratta di un altro esempio di come il libro-archivio tradotto sia il risultato di un dialogo tra i suoi paratesti, dialogo che prevede a volte anche l'uso di altri linguaggi, come quello filmico, ma soprattutto un dialogo in continua evoluzione, soggetto a cambiamenti perché muta la realtà con cui il libro-archivio, nel suo sopravvivere, si trova a confrontarsi.

¹¹¹⁸ Il parere di Amado sull'edizione è espresso esplicitamente in una lettera inviata a Puccini da Rio l'11 maggio 1955. In ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado. Il dato relativo alle vendite è contenuto nella lettera in italiano inviata da Puccini ad Amado da Roma, 3 febbraio 1956 conservata presso la Fundação casa de Jorge Amado.

CONCLUSIONI

L'obiettivo di questa tesi era cercare di comprendere che tipo di proposta sia stata fatta al pubblico italiano della letteratura brasiliana nordestina degli anni Trenta tramite la traduzione e se, e come, tale proposta abbia potuto contribuire alla creazione di un'immagine di questa letteratura in Italia. Per raggiungere tale obiettivo l'atteggiamento adottato è stato quello di cercare di far parlare tutte le parti che costituiscono questi libri-archivi tradotti, dai paratesti più esplicitamente interessanti a quelli che sembravano essere determinanti e che hanno invece assunto una valenza diversa quando paragonati ad altri elementi apparentemente insignificanti, ma portatori invece di informazioni decisive. Ho cercato di andare a guardare nelle pieghe, dove quello che non si vede, che rimane nascosto, spesso è in grado di dire molto più di ciò che è evidente, e di svolgere ciò che è avviluppato, di 'spiegare' le pieghe, appunto. Solo facendo sì che tutti i paratesti si esprimano e che arrivino a formare 'un coro', o un mosaico con i suoi innumerevoli tasselli, si può riuscire a delineare l'immagine nascosta, che si produce a partire dal gesto traduttorio – che a sua volta ne scatena altri –, di ciò che è il libro-archivio, in questo caso specifico quello della letteratura brasiliana del Nordest.

Come si è visto, diversi sono stati gli atteggiamenti assunti dai riscrittori, dai mediatori culturali, dagli artefici dei vari paratesti, da tutti coloro insomma che gravitano attorno e danno vita ai libri-archivi che compongono il *corpus*.

In alcuni casi si è riscontrata una decisa tendenza alla ricerca di affinità, volta alla realizzazione di un riconoscimento capace di mitigare la sensazione di disagio nei confronti di una letteratura altra; questo tipo di approccio ha spesso fatto ricorso a paratesti che avvicinassero il lettore alla cultura con cui sarebbe avvenuto l'incontro tramite l'opera letteraria. In altri casi, invece, è avvenuto l'esatto contrario, dal momento che si è puntato sulla distanza, sulla differenza, che hanno assunto in alcuni momenti la forma di un vago esotismo non delineato e caratterizzato:

un Orientalismo che è latente e manifesto, poiché funge da ricettacolo inconscio della fantasia, polarizzando sempre potere e sapere. [...] non permette di rivelare le singolarità, visto che i modelli sono quelli del paradigma discorsivo relativo alla conoscenza di Bahia-Brasile, che circola nella società del paese responsabile

dell'edizione. Si instaura la molteplicità dello sguardo, ossia, le diverse interpretazioni¹¹¹⁹.

La definizione di cosa sia esotico è relativa, non esiste un esotismo che sia tale per tutti se Graciliano Ramos, facendo riferimento alla propria esperienza di insegnante di italiano scrive:

ho cercato un argomento esotico, difficile da verificare. Poiché immaginavo, senza molto sforzo, che in Italia esistesse una lingua, ho chiesto dei cataloghi a Garnier e mi sono messo risolutamente a storpiare l'italiano, con l'aiuto di Dio. Ho annunciato: 'Italiano rapido ed economico a cinquemila réis al mese a testa. Approfittatene. Lezioni tutti i giorni utili e inutili. Il tempo è denaro, come dicono i gringos'. Deve essere facile, ho pensato. È sufficiente aggiungere *one* o *ine* in fine di parola. In questo posto nessuno capisce le cose che vengono da fuori. E se dovesse presentarsi un carcamano, mi do per malato e perdo la parola. Beh, signori, non me la sono cavata male¹¹²⁰.

¹¹¹⁹ “*Um Orientalismo que está latente e manifesto, porque funciona como repositório inconsciente da fantasia, polarizando sempre poder e saber. [...] não permite revelar as singularidades, visto que os modelos são os do paradigma discursivo do conhecimento da Bahia-Brasil que circula na sociedade do país responsável pela editoração. Instala-se a multiplicidade do olhar, ou seja, as diferentes interpretações*”. DE ARAÚJO CALDAS, S. R. Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais, op. cit., 2009, p. 75.

¹¹²⁰ “*Procurei materia exotica, de verificação difficil. Imaginando, sem grande esforço, que na Italia existia uma lingua, pedi catalogos ao Garnier e dispus-me resolutamente a estropear o italiano, com a ajuda de Deus. Annunciei: 'Italiano rapido e barato a cinco mil réis por cabeça, mensalmente. Aproveitem. Lições em todos os dias uteis e inuteis. Tempo é dinheiro, como diz o gringo'. Isto deve ser facil, pensei. É só arrumar no fim das palavras one ou ine. De estrangeirices cá na terra ninguem entende. E se apparecer por ahi um carcamano, adoeço e perco a fala. Pois, senhores, não me dei mal*”. RAMOS, G. “Professores improvisados”, op. cit., 1929, p. 44. Ho mantenuto l'ortografia del testo di Ramos. *Carcamano* è il termine dispregiativo usato in Brasile per designare chi abbia origini italiane; deriva dall'abitudine di ‘calcicare, caricare’ la mano sulla bilancia nel momento del peso della merce da vendere, per ritoccarlo, falsandone il prezzo a proprio vantaggio. Per “*gringo*” si intende lo straniero, come si è già visto a p. 308.

Il testo di Ramos termina dicendo che starebbe ancora lavorando come insegnante di italiano se due suoi alunni, dopo un paio di settimane, non fossero entrati in concorrenza sleale con lui, “fondando scuole che hanno italianizzato tutta la zona”¹¹²¹. Il racconto, simpatico e ironico, mi interessa in quanto offre spunti interessanti quanto appunto all’idea di esotico, il cui punto di forza è che, per il suo essere estraneo alla propria realtà, lontano e diverso, può assumere le caratteristiche che serve che abbia. Ramos afferma così che l’Italia, la sua lingua e la sua cultura sono esotici per il Nordest del Brasile e, subito dopo, fornisce un esempio divertente di stereotipo linguistico-culturale, secondo il quale la lingua italiana è individuata da accrescitivi e diminutivi e l’italiano è conosciuto con il nomignolo attribuitogli all’epoca dell’emigrazione italiana in Brasile: *carcamano*. L’idea di ‘esotico’ è, quindi, relativa e, spesso, va a braccetto con stereotipi culturali, come in questo divertente racconto.

L’atteggiamento più auspicabile è quello che mette in atto un approccio relativista in grado di portare a una proposta rispettosa dell’alterità, cosa che avviene, a volte, sia a livello linguistico che figurativo.

Per anni si è discusso sulla fedeltà o meno della traduzione al testo di partenza, considerando implicitamente il traduttore come unico responsabile del processo innescato dalla traduzione e del suo risultato, ma, se si accetta l’idea del libro-archivio, si può arrivare a comprendere quanto questa idea sia fallace e quanti e quali siano gli elementi che entrano in gioco. Il traduttore lavora con la traduzione del testo e affronta problemi che riguardano sicuramente la competenza richiesta nella lingua di partenza e in quella di arrivo. A questo proposito è interessante proporre un esempio emerso durante una conversazione con Luiza Ramos, concernente la traduzione inglese di *Angústia* (1936) di Graciliano Ramos; il traduttore, non conoscendo bene il portoghese, aveva inteso “*sentei/assentei praça*”, che significa “sono entrato nell’esercito” come “*sentei na praça*”, ovvero “mi sono seduto nella piazza”, travisando completamente il senso dell’espressione e scatenando l’ira dello scrittore¹¹²².

¹¹²¹ “*Fundando escolas que italianizaram toda a localidade*”. RAMOS, G. “Professores improvisados”, op. cit., 1929, p. 45.

¹¹²² Da conversazione con Luiza Ramos (avvenuta il 27 marzo 2017), che cita l’intera frase: “*Assentei praça. Na polícia eu vivo*” (RAMOS, G., *Angústia*. São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1960, 8. ed., p. 18), tradotto in italiano “[m]i sono arruolato nella polizia” (RAMOS, G., *Angoscia*, op. cit., 1954,

Le difficoltà con cui ci si deve confrontare sono molteplici, una è sicuramente la lontananza geografica, ambientale, culturale esistente fra i due universi del discorso, distanza che, spesso, il lettore italiano non riesce a colmare con la propria immaginazione, dal momento che si tratta di realtà con le quali non è probabilmente mai entrato in contatto. In questo senso le cose sono sicuramente cambiate rispetto agli anni in cui sono state pubblicate le prime traduzioni dei romanzi del *corpus*, le distanze sono sicuramente state accorciate grazie alle conquiste tecnologiche che permettono di ridurle, ma non completamente, visto che si tratta comunque di un incontro che non può, evidentemente, coinvolgere la sfera emotiva, affettiva, l'esperire vero e proprio. Vale la pena ricordare le parole di Ricoeur che, a questo proposito e riprendendo Berman, dice:

[...] le frasi sono piccoli discorsi prelevati dai discorsi più lunghi che sono i testi. I traduttori lo sanno bene: sono i testi, non le frasi, non le parole, che i nostri testi vogliono tradurre. E i testi a loro volta fanno parte di totalità culturali attraverso le quali si esprimono delle visioni del mondo diverse, che per altro possono confrontarsi all'interno dello stesso sistema elementare di sezione fonologica, lessicale, sintattica, in modo da trasformare ciò che si chiama la cultura nazionale o comunitaria in una rete di visioni del mondo in competizione celata o palese [...]¹¹²³.

In questo caso ci troviamo, in effetti, all'interno di uno stesso sistema, il Brasile, che è un insieme di paesi in quanto tante sono le differenze dovute ad innumerevoli fattori, tra i quali l'ambiente geografico, i contributi umani (vedi il contributo africano nella formazione della cultura baiana o il fenomeno dell'immigrazione) nella formazione di una comunità culturale, solo per citarne alcuni, per cui il sistema cultura nazionale di fatto non esiste come unità, ma come insieme di culture. L'interno del Nordest, per esempio, è quello della coltivazione

p. 24). Graciliano Ramos esprime apertamente il proprio disappunto in alcune lettere: da Rio, 12 marzo, 1949 (indirizzata a "Prezado Carter": FGR-CA-060) e in altre due, senza data, di cui una indirizzata a "Caro Sr. Eduardo Mallea" e una a "Mr. L. C. Kaplan" (entrambe FGR-CA-065), presso l'Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS.

¹¹²³ RICOEUR, P. *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, op. cit., 2008, p. 16.

dello zucchero, delle *secas* o la Bahia di Amado? La cultura nordestina è l'insieme di tante diverse situazioni che contribuiscono a creare un sistema Nordest che a sua volta è parte del sistema Brasile che, culturalmente parlando, è quella "rete di visioni del mondo" di cui parla Ricoeur, che prosegue affermando che le considerazioni di cui sopra lo portano a dire che:

[...] il compito del traduttore non va dalla parola alla frase, al testo, alla totalità culturale, ma tutt'al contrario: impregnandosi dello spirito di una cultura attraverso vaste letture, il traduttore scende dal testo alla frase e alla parola. L'ultimo atto, se si può dire, l'ultima decisione, riguarda la costruzione di un glossario al livello delle parole; la scelta del glossario è l'ultima prova in cui in un certo senso si cristallizza *in fine* ciò che doveva essere l'impossibilità di tradurre.¹¹²⁴

Le parole di Ricoeur trovano conferma in quelle di Jorge Amado che, parlando di José Lins do Rego, dice:

[q]uando scriveva, era il popolo che scriveva, era proprio la voce del popolo, brasiliano come nessun altro, parlava delle nostre cose con un accento quasi da anziana nera narratrice di storie. Dopo la sua morte ne ho riletto alcune pagine. È veramente straordinario! Sapeva tutto sulla vita nel Nordest, sugli uomini del Nordest, sulle loro passioni, i loro dolori, le loro speranze. Questo ragazzo di *engenho* portava dentro di sé tutto il mondo nordestino e ne è stato il rapsodo¹¹²⁵.

¹¹²⁴ RICOEUR, P., *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, op. cit., 2008, pp. 16-17.

¹¹²⁵ "Quando ele escrevia, era o povo que escrevia, era bem a voz do povo, tão brasileiro como ninguém, falando de nossas coisas com um acento quase de negra velha contadeira de histórias. Andei relendo páginas suas, depois que ele morreu. É realmente extraordinário! Ele sabia tudo sobre a vida no Nordeste, sobre os homens do Nordeste, sobre suas paixões, suas dores, sua confiança. Esse menino de engenho trazia dentro de si todo o mundo nordestino e foi o rapsodo.". COUTINHO, Afrânio (org.). *José Lins do Rego. Coleção: Fortuna Crítica*, vol. 7. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1990, p.69.

Le scelte effettuate dal traduttore possono dipendere, come si è visto, da molti elementi e diverse situazioni, tra le quali esigenze censorie, scelte editoriali e così via. Il testo tradotto è una parte del libro, costituito da altri paratesti, che contribuiscono a donargli una forma che è anche un'identità; in questo senso il libro-archivio è più della somma delle parti. L'importante è infatti il dialogo, il discorso che le diverse parti riescono a instaurare e che ha un effetto immediato a livello di immagine proposta del libro stesso: se i paratesti entrano in relazione in modo coerente, offrono al lettore un'immagine rispettosa delle specificità e peculiarità costitutive e distintive dell'opera alla quale si sta avvicinando, se si instaura un dialogo confuso invece, altrettanto sfumata o addirittura deviante sarà l'immagine che ne deriva.

Prefazioni, presentazioni e note introduttive possono diventare come le molliche che guidano il lettore-Pollicino¹¹²⁶, come una segnaletica da seguire, mentre la postfazione può essere vista come un bilancio critico, un tirare le somme, una riflessione sul cammino compiuto che, nella fattispecie, è la fruizione del libro nella sua interezza. I paratesti rappresentano comunque un limite inteso come soglia, punto estremo fino a dove/oltre il quale, un confine che è un punto di incontro, l'estremo grado a cui può giungere qualcosa, "il termine spaziale o temporale o comunque quantitativo che non può o non deve essere superato, o il cui superamento ha per effetto un mutamento di condizioni"¹¹²⁷: il mutamento di condizioni è l'incontro con l'opera.

Tutto ha un senso, tutto ha un suo perché, nessun elemento del libro-archivio è neutro, come ho cercato di dimostrare ogni elemento scatena aspettative, può fornire una lente attraverso la quale avviene la lettura, come l'uso del colore nelle copertine, per esempio: "[l]'influenza psichica del colore agisce più sugli aspetti emotivi, mentre la forma agisce più a livello logico"¹¹²⁸. È interessante fare un rapido esempio di copertina in cui il colore ha un ruolo importantissimo: *Vidas secas* di Ramos in diverse edizioni brasiliane. Ho già parlato diffusamente di questo argomento, ma vorrei riprenderlo brevemente concentrandomi sull'uso

¹¹²⁶ CROVI, R. *L'immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento* / Raffaele Covi, in dialogo con Angelo Gaccione, op. cit., 2001, p. 169.

¹¹²⁷ Disponibile in <http://www.treccani.it/vocabolario/limite/>, accesso effettuato il 18 gennaio 2019.

¹¹²⁸ "A influência psíquica da cor tende mais para aspectos emotivos, enquanto a forma tende para a predominância lógica". DE ARAÚJO CALDAS, S. R. Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais, op. cit., 2009, p. 50.

del colore marrone, come si può vedere qui di seguito in alcune edizioni brasiliane da me trovate e fotografate¹¹²⁹:

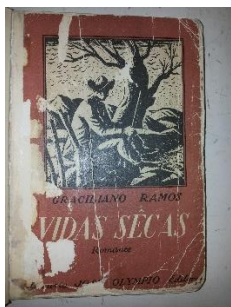


Immagine 148:
Copertina *Vidas secas*,
1938, Santa Rosa

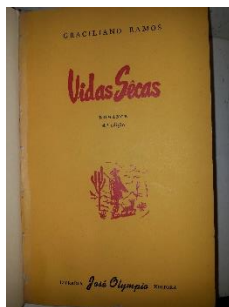


Immagine 149:
Copertina *Vidas secas*,
1953, 4° ed., Santa
Rosa

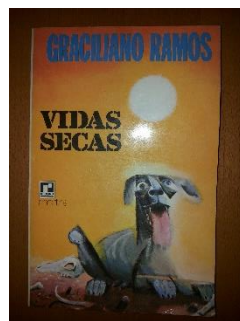


Immagine 150:
Copertina *Vidas secas*,
1976, 35° ed.



Immagine 151:
Copertina *Vidas secas*,
2013, 121° ed.

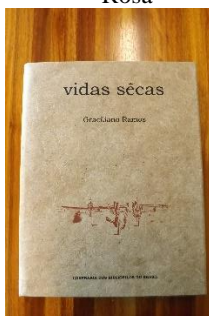


Immagine 152:
Copertina *Vidas secas*,
2000, Confraria dos
bibliófilos do Brasil

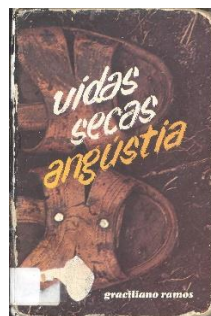


Immagine 153:
Copertina *Vidas secas*,
[s/a], 32° ed. Círculo do
livro

L'uso di diverse tonalità di marrone è conservato nelle copertine italiane. Il colore in questo caso direi che è un elemento tematico, produce un significato che dialoga perfettamente con il titolo, rimandando a un ambiente, naturale e di vita, secco, inaridito. Stupisce trovare una

¹¹²⁹ La prima, la seconda e la sesta copertina sono conservate presso la Biblioteca di FFLCH-USP di San Paolo, la terza presso il Fondo Stegagno nell'Istituto portoghese di Sant'Antonio a Roma, la quarta è di mia proprietà, la quinta (immagine 152) si trova presso la Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlim e ho potuto fotografarla grazie alla gentile autorizzazione della Signora Luiza Ramos, figlia dello scrittore.

copertina come la terza (immagine 150), che, a un primo sguardo, potrebbe ricordare un disegno animato, rimandando quindi ad atmosfere lievi, ma il tutto è subito riequilibrato dal cranio di animale che si vede dietro il cane che è, ovviamente, Baleia e dal corpo della cagnolina, che, a ben guardare, è piuttosto spigoloso (mi riferisco ai tratti del muso) se non scheletrico, si vedono le costole e anche la zampa posteriore, messa in primo piano a sinistra, è estremamente sottile, magra. Per il resto si tratta comunque di una copertina più ‘vivace’ delle altre, come si vede dal colore azzurro usato per le lettere del nome dell’autore e dai caratteri tondeggianti. La copertina del 2013 (immagine 151), nella quale il colore dominante diventa il bianco, lasciando a un marrone chiarissimo un quadrato sulla destra conserva la ‘secchezza’ nei tratti del corpo delle figure umane e animali, con un volto e la mano di Fabiano quasi scheletrici e un enorme sole la cui luce, bianca, incombe sulle figure stesse, come si può notare da alcune altre tavole di Martins che illustrano l’edizione¹¹³⁰:



Immagine 154: illustrazioni *Vidas secas*, Aldemir Martins

Lo stesso Ramos, così come Amado, entra nel merito dell’aspetto ‘grafico’ delle traduzioni dei suoi romanzi in una lettera indirizzata al Srs.Livschitz [?] Morosoli di Montevideo: “Vi ringrazio per aver pubblicato in spagnolo il mio romanzo *Angústia*, traduzione di Serafin Garcia. Il lavoro grafico è eccellente e mi ha sorpreso molto, dal momento che qui, normalmente, non si fa una cosa simile”¹¹³¹. Una differenza

¹¹³⁰ La prima illustrazione è quella sulla copertina dell’edizione del 2013; le illustrazioni sono prese dall’edizione del 1976 (Biblioteca FFLCH-USP di San Paolo), ma sono presenti anche in quella del 2013. Le fotografie sono mie.

¹¹³¹ “*Trago-lhes agradecimentos por haverem publicado em espanhol o meu romance Angústia, tradução de Serafin Garcia. O trabalho gráfico é excelente e muito me surpreendeu, pois aqui de ordinário não se faz coisa igual*”. Lettera

molto grande tra i testi di partenza e quelli di arrivo riguarda proprio l'elemento iconografico, in particolare le illustrazioni, che costituiscono, come si è visto, un testo all'interno del testo. Mi sembra importante presentare due ultimi esempi¹¹³²:



Immagine 155: illustrazioni *Vidas secas*, 2000, illustrazioni di Glênio Bianchetti, Confraria dos bibliófilos do Brasil



Immagine 156: illustrazioni *Menino de Engenho*, 1959, incisioni di Candido Portinari, Sociedade dos cem bibliófilos do Brasil

da Rio de Janeiro, del 17 luglio 1945, conservata presso l'Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, FGR-CA-055.

¹¹³² RAMOS G. *Vidas secas*, op. cit., 2000, s/p., conservato presso la Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlim, fotografie mie grazie alla gentile autorizzazione della Signora Luiza Ramos; LINS DO REGO, J., *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro, Sociedade dos cem bibliófilos do Brasil, 1959, s/p, conservata presso la Biblioteca Pública do Estado da Bahia di Salvador. Le fotografie sono mie.

Si tratta di testi che riescono a narrare in modo direi quasi ‘emotivo’ i romanzi, basti guardare il volto di Fabiano che si affaccia dalle sbarre, totalmente disarmato e ‘vinto’, ma anche la famiglia che si raccoglie infreddolita attorno al fuoco oppure la disperazione di Carlos riverso sul corpo straziato della madre, il diaframma di cui parlavo in cui il ragazzo condivide esperienze ed emozioni e le donne nere che con la loro fisicità e nudità sembrano sovrastare e schiacciare il *menino de engenho*. Testi che scompaiono nel viaggio per arrivare in Italia, probabilmente anche a causa di un problema molto concreto: la corresponsione dei diritti d’autore. Quanto agli illustratori, Bianchetti, disegnatore, illustratore, incisore, pittore e professore, fa parte del Clube de Gravura de Porto Alegre, “gruppo che realizza una produzione artistica di carattere sociale”¹¹³³, di cui sarà membro anche Carlos Scliar. Di Candido Portinari, pittore famoso anche fuori del Brasile, si dice nel sito a lui dedicato:

mette in pratica la decisione di ritrarre il Brasile – la storia, il popolo, la cultura, la flora, la fauna ... nelle sue tele. I suoi quadri, le sue incisioni, i suoi murales rivelano l’anima brasiliana. Interessato a quelli che soffrono, Portinari mostra anche la povertà, le difficoltà, il dolore a tinte forti. [...] il tema essenziale dell’opera di Candido Portinari è l’Uomo. Il suo aspetto più conosciuto da parte del grande pubblico è la forza della sua tematica sociale¹¹³⁴.

Si tratta di due artisti importanti, che condividono tematiche ed esigenze espressive con gli autori di cui illustrano i testi.

¹¹³³ “[G]ruppo que realiza uma produção artística de caráter social”; per informazioni sull’artista si vedano <https://www.escriitoriodearte.com/artista/glenio-bianchetti>, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10367/glenio-bianchetti>, accesso effettuato il 18 gennaio 2019.

¹¹³⁴ “*Põe em prática a decisão de retratar nas suas telas o Brasil – a história, o povo, a cultura, a flora, a fauna... Seus quadros, gravuras, murais revelam a alma brasileira. Preocupado, também, com aqueles que sofrem, Portinari mostra em cores fortes a pobreza, as dificuldades, a dor. [...] O tema essencial da obra de Candido Portinari é o Homem. Seu aspecto mais conhecido do grande público é a força de sua temática social*”. Le informazioni sul pittore sono disponibili in <http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido-portinari/apresentacao>. Accesso effettuato il 16 novembre 2018.

La traduzione di questi romanzi chiama in causa diversi ‘attori’ e deve confrontarsi con la società cui è rivolta, le richieste, il gusto, le mode del momento. Non si può infatti pensare che le case editrici non debbano confrontarsi con la realtà anche politica in cui si trovano a compiere scelte editoriali, basti ricordare Puccini, l’obbligo del confronto con la censura e, al contempo, l’urgenza del far entrare nel panorama culturale italiano il romanzo *Capitães da Areia* (1937) e il messaggio che porta con sé. In anni successivi l’importanza del dialogo con il cinema, come si è visto ampiamente nel caso di Ramos, ma anche di Amado e di Lins do Rego (anche se, per quest’ultimo, in modo sicuramente meno incisivo). Non credo infatti sia un caso che, a tradurre le prime opere di Amado, *Cacau* (1933) e *Suor* (1934) negli anni 1984 e 1985, sia Valentinetti, che conosce perfettamente sia il portoghese che lo spagnolo, ma è anche critico di cinema¹¹³⁵. Attorno alla traduzione nascono anche nuove relazioni, o si ampliano quelle già esistenti tra i diversi protagonisti che vi prendono parte, basti pensare ancora a Puccini che, insieme a Calvino, si propone di portare la letteratura italiana in Brasile, rendendo così la sua azione di mediazione culturale bidirezionale. In una lettera inviata allo scrittore, Puccini manifesta infatti il desiderio di proporre, in occasione di un viaggio in Brasile, Cile e Argentina alcuni libri di Calvino e Einaudi in generale: “Mi potresti far mandare *Il sentiero*, *Il Visconte* e altre novità e non novità italiane edite da Einaudi (Cassola, Tobino, Levi, ecc.)? [...] (Ricordati che il Brasile soprattutto è ancora “libero” e che non esistono che pochissime traduzioni in portoghese di nostra letteratura ... Stanno solo ora traducendo le CRONACHE di Pratolini)”¹¹³⁶.

¹¹³⁵ Fa parte del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani – SNCCI dal 1982 ed è giornalista professionista dal 1988. Laureato in Lettere Moderne all’Università Statale di Milano, nell’ottobre 1975, con una tesi sul Cinema Novo Brasiliano. Al cineasta brasiliano Alberto Cavalcanti ha dedicato una monografia scritta insieme a Lorenzo Pellizzari e pubblicata dalle Edizioni del Festival di Locarno nel 1988. Oltre a tutto ciò Valentinetti è stato traduttore dallo spagnolo e dal portoghese in italiano di opere di Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Fernando Pessoa, João Ubaldo Ribeiro e tanti altri. Informazioni disponibili in <http://www.formacinema.it/forma-online/universita/speciale-orson-welles/313-claudio-m-valentinetti-dal-castorino-a-it-s-all-true>. Accesso effettuato il 10 agosto 2018.

¹¹³⁶ Lettera da Roma del 7 settembre 1956, conservata presso il Fondo Einaudi dell’Archivio di Stato di Torino, Corrispondenza autori italiani, Foglio 149. Puccini ricorda anche che lo stesso Amado dirige una collana di romanzi. In una cartolina postale indirizzata a Calvino (Roma, 8 maggio 1956, Foglio 147), Puccini aveva definito Amado “una fonte di traduzioni”. Nel 1957 un testo di

L'esplorazione e il percorso fatto con e attraverso il libro-archivio mi ha portato a vederlo anche come 'libro-corpo', quasi un qualcosa di organico, che ha un proprio ciclo vitale, di trasformazione, di sopravvivenza, ma anche di morte. I vari peritesti: immagini, eventuali sottotitoli, presentazioni e commenti presenti sulla prima e sulla seconda di copertina, collana di appartenenza, introduzioni, note, postfazioni, ed epiteti: articoli di giornale, premi letterari (che considero a tutti gli effetti come paratesti), riscritture per la televisione e per il cinema, saggi e testi che trattano l'argomento e così via, fanno parte a pieno titolo di questo corpo. Così come avviene con il corpo in carne e ossa che può diventare, a volte, supporto di messaggi di vario tipo, basti pensare ai tatuaggi, ai *piercing*, che lo segnano in maniera definitiva, così i paratesti possono rappresentare marchi a fuoco che diventano parte costitutiva del libro-corpo. Nel caso del corpo umano rappresentano generalmente l'espressione di stati d'animo, ricordi, eventi importanti e degni di essere, in qualche misura, 'eternati', che caratterizzano in maniera decisiva il corpo che li accoglie e che, dopo la loro comparsa, non è più lo stesso. Per il libro-corpo non è molto diverso, tali elementi non sono 'innocenti' variazioni, aggiunte, considerazioni che non hanno, presso il pubblico italiano, un ruolo nel processo della formazione dell'immaginario relativo all'opera contenuta nel libro. Alcuni di questi segni sono più nascosti, o meglio meno evidenti di altri, e risulta più difficile individuarli a prima vista, può essere necessario un rapporto di maggiore intimità tra l'osservatore e il corpo che ne è portatore, quasi una vera e propria ricerca; altri segni sono invece più evidenti e tutti possono coglierli a un primo sguardo. Più o meno manifesti, questi 'marchi' hanno un significato, definiscono il corpo, contribuendo a definirne l'identità, basti pensare ai riti di passaggio, come quelli che prevedono scarificazioni, per esempio, attraverso le quali si testimonia definitivamente e visivamente l'assunzione di un ruolo nella società cui si appartiene, in un vero e proprio processo di antropopoiesi¹¹³⁷. La copertina è sicuramente la parte del libro-corpo che offre i segni più facili da cogliere, in quanto più immediatamente visibili, mentre una lettera scambiata tra l'autore e il traduttore, un saggio presentato in occasione di un Convegno o un articolo

Pratolini, *Aquela moça* (titolo originale *Gloria*), esce in Brasile in una raccolta, *Maravilhas do conto italiano*. Disponibile in http://www.dlit.ufsc.br/dicionario/dados_obra.php?obr_id=395. Accesso effettuato il 23 gennaio 2019.

¹¹³⁷ REMOTTI, F., *Prima lezione di Antropologia*, op. cit., 2000, pp.50-55; 80-119.

di giornale, risultano essere più ‘nascosti’, ma non per questo meno significativi.

In un caso specifico, la copertina rende già nella propria natura questa idea di libro-corpo, nel tipo di supporto che definirei organico, dal momento che è fatto a partire da fibre vegetali, che possono essere quasi percepite al tatto¹¹³⁸:

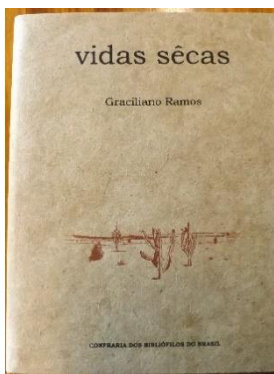


Immagine 157: copertina organica *Vidas secas*, 2000



Immagine 158: copertina organica *Vidas secas*, 2000, particolare ingrandito

Le parole di Genette¹¹³⁹, che definisce la sovraccoperta “liseuse”, non fanno che rafforzare questa idea di libro-corpo, che può essere vestito con abiti che vengono cambiati al bisogno. La *liseuse* è inoltre un capo di abbigliamento intimo e legato al libro, se il vocabolario *online* Treccani così la definisce: “(giacchetta per) signora che legge (a letto)”¹¹⁴⁰.

I segni-tatuaggi possono però anche assumere connotazioni negative e diventare inadeguati, poiché cambiano le situazioni che li hanno originati, le emozioni da cui sono scaturiti e, a volte, diventano

¹¹³⁸ RAMOS, G., *Vidas secas*, op.cit., 2000, copertina resa disponibile dalla Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin e da me fotografata, dietro gentile autorizzazione della Signora Luiza Ramos. Le due fotografie sono state da me ritagliate e ingrandite per evidenziare il materiale di cui è fatta la copertina.

¹¹³⁹ GENETTE, G., *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit. 1989, p. 28.

¹¹⁴⁰ *Liseuse*: “s. f., fr. [femm. di *liseur* «lettore» (der. di *lire* «leggere»), quindi propr. «lettrice», cioè «(giacchetta per) signora che legge (a letto)». – Indumento femminile da letto, costituito da un giacchettino leggero a maniche ampie o da una mantellina di maglia di lana”. Disponibile in <http://www.treccani.it/vocabolario/liseuse/>, accesso effettuato il 19 gennaio 2019.

segni di riconoscimento indelebili che non corrispondono però più all'idea che li ha generati e ai corpi che ne sono portatori. Il segno può diventare uno stigma, come dice De Araújo Caldas riferendosi ad Amado:

[i]l testo modificato dalle traduzioni e interpretazioni metaforiche usate nelle illustrazioni delle copertine, potrà contribuire al mantenimento dell'immagine di Bahia, del Brasile e del popolo brasiliano che il lettore straniero conosceva già, rendendo difficile la percezione dello 'sguardo' di Amado"¹¹⁴¹.

Il libro-corpo può portare su di sé tracce dell'intervento del potere, politico, culturale, sociale, economico, e anche la sua collocazione e destinazione nella società, diversa per una collezione di lusso e per un'edizione tascabile, più modesta, ma che può raggiungere una parte più ampia di lettori.

Mi sono posta, all'inizio di questo lavoro, alcune domande: gli scrittori regionalisti brasiliani del Nordest degli anni Trenta possono assurgere a ruolo tipizzante, a emblema di un paradigma? La traduzione delle loro opere crea, in questo caso, un nuovo paradigma o questa letteratura rientra in un paradigma già esistente? O invece c'è prima un paradigma da decostruire? Le riflessioni che ho potuto fare mi portano a pensare che, di fatto, non si possa parlare di un ruolo tipizzante per gli scrittori regionalisti brasiliani del Nordest degli anni Trenta, che vivono, per così dire, esistenze autonome, indipendenti nel panorama letterario italiano in cui sono stati più o meno durevolmente accolti. Solo in rarissimi casi è stato possibile percepire quell'aura fatta di discussioni, incontri e sensibilità comuni, ma anche di esperienze, umane e letterarie, profondamente diverse, ma pur sempre in dialogo, di cui raccontano queste parole:

[u]na persona che si fosse trovata a Maceió all'inizio del 1932 e fosse entrata per comprare una sigaretta o bere una *cachaça* al Bar Central avrebbe

¹¹⁴¹ “O texto modificado pelas traduções e interpretações metafóricas, usadas nas ilustrações das capas, poderá contribuir para a manutenção da imagem da Bahia, do Brasil e do povo brasileiro que o leitor estrangeiro já conhecia, dificultando a percepção do ‘olhar’ de Amado”. DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*, op. cit., 2009, p. 75.

potuto notare un tavolo al quale si discuteva di letteratura. Difficilmente si sarebbe potuta rendere conto, però, di trovarsi di fronte a figure che in pochissimo tempo sarebbero diventate tra le più importanti per la cultura del suo tempo. Là si sarebbero trovati la già edita Raquel de Queiroz e il noto giornalista José Lins do Rego, che di lì a poco avrebbe esordito nella narrativa con il romanzo *Menino de Engenho*. Ma ci sarebbero state anche persone meno conosciute, come il riservato Graciliano Ramos, che aspettava da più di un anno che la casa editrice Schmidt, di Rio, pubblicasse il suo *Caetés* [...] e un collega del marito dell'autrice di *O quinze* al Banco do Brasil, autore soltanto di un libro di contabilità. Quest'ultimo era esattamente Santa Rosa¹¹⁴².

L'eco di uno scambio simile si ritrova nei rapporti che si instaurano tra gli autori brasiliani e alcuni dei loro traduttori, come Puccini, per esempio, e altre figure che partecipano attivamente a questa mediazione culturale, come Jacobbi, Stegagno Picchio, Calvino. Purtroppo, però, spesso questo dialogo avviene a livello di scambio epistolare o all'interno di gruppi ristretti, come può essere il mondo accademico; si tratta di paratesti più 'segreti', o meglio 'riservati'. Ne può essere un esempio il testo che segue, estratto dal discorso pronunciato da Amado a Bari, in occasione del conferimento della laurea *honoris causa*:

¹¹⁴² “Uma pessoa que estivesse em Maceió no início de 1932 e entrasse para comprar um cigarro ou tomar uma cachaça no Bar Central poderia notar uma mesa em que se discutia literatura. Difícilmente perceberia, no entanto, que estava diante de figuras que em pouquíssimo tempo seriam das mais importantes para a cultura de seu tempo. Lá se encontrariam a já publicada Raquel de Queiroz e o conhecido jornalista José Lins do Rego, que logo estrearia no romance com *Menino de engenho*. Mas estariam também figuras menos conhecidas, como o arredio Graciliano Ramos esperando havia mais de um ano que a editora Schmidt, do Rio, publicasse seu *Caetés* [...] e um colega do marido da escritora de *O quinze* no Banco do Brasil, autor apenas de um livro de contabilidade. Esse último seria exatamente Santa Rosa”. BUENO, L., *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, p. 25. Ma si veda anche Stegagno Picchio: “l'unica fonte riconosciuta il sodalizio degli amici di Recife e di Maceió: in prima fila il maestro sociologo Gilberto Freyre, i narratori del Nord José Américo de Almeida e Raquel de Queiroz, il pittore Cícero Dias. Nello sfondo Jorge de Lima e Graciliano Ramos. Poco citato Manuel Bandeira [...]”. LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*, p. 13.

[n]el pronunciare qui, in questo momento solenne, i nomi dei miei cari amici Luciana Stegagno Picchio e Dario Puccini – la grande, a ammirabile Luciana, il lucido e fraterno Dario – sto ricordando e ringraziando tutti coloro che hanno dedicato tempo e attenzione ai miei libri e a questo brasiliano che ammira e ama l'Italia¹¹⁴³.

In un foglio non datato Amado scrive inoltre alcune righe destinate a un evento in onore di Puccini, definendolo un maestro per quanto concerne la cultura brasiliana, della quale conosce perfettamente gli aspetti sincretici e legati al meticciato (tanto importante per lo scrittore brasiliano) e che ha sempre e con determinazione contribuito a divulgare in Italia. Sottolinea inoltre l'impegno, la competenza e la profondità dimostrati dall'intellettuale italiano nello studio della letteratura brasiliana, evidenziando così in modo esplicito il ruolo di mediatore culturale svolto da Puccini¹¹⁴⁴.

Se di un paradigma si può parlare, credo sia opportuno farlo soltanto a proposito di Jorge Amado e delle sue opere, dal momento che lo scrittore è sicuramente emblema della letteratura brasiliana in Italia, di quella baiana anzi, ma in questo caso c'era un paradigma esistente da distruggere. Un paradigma fatto di stereotipi, di un esotismo indeterminato, di un contenitore che presentava in maniera indistinta tutta la letteratura latino-americana al pubblico italiano, come si è visto. Ma più che di un paradigma, parlerei, per le prime traduzioni, di un'esigenza di far passare un messaggio, di far entrare una letteratura nuova in un ambiente intellettuale che si apriva finalmente all'altro e di un immaginario che è andato modificandosi anche sulla scia di nuove riscritture per la televisione e per il cinema e del legame sempre più profondo che si è instaurato tra il supporto libro e questi nuovi *media*, rapporto che ha influenzato anche il mondo dell'editoria. Per quanto

¹¹⁴³ “*Ao pronunciar aqui, nesta hora solene, os nomes de meus queridos amigos Luciana Stegagno Picchio e Dario Puccini – a grande, a admirável Luciana, o lúcido e fraterno Dario – estou recordando e agradecendo a todos aqueles que dedicaram tempo e atenção aos meus livros e a este brasileiro que admira e ama a Itália*”. AMADO, J., “Discurso na Universidade de Bari”, in *Letterature d'America. Rivista trimestrale. Brasiliana*, op. cit., 1990, p. 8.

¹¹⁴⁴ Si tratta di un foglio non datato che accompagna un messaggio da Bahia dell'agosto del 1992. Entrambi sono conservati in ACGV, Firenze, Fondo Dario Puccini, Corrispondenza con Jorge Amado.

concerne Amado, la cui letteratura tradotta è sicuramente la più longeva in Italia, l'immaginario è sicuramente legato maggiormente alle opere della cosiddetta seconda fase e alle riscritture che ne sono state fatte e che hanno, in alcuni momenti, influenzato anche la proposta fatta al pubblico delle opere degli anni Trenta, tramite le scelte di alcuni paratesti, come le copertine; per Ramos c'è una maggiore coerenza e per Lins do Rego il discorso si restringe notevolmente, vista la scarsa fortuna editoriale. Più che di paradigmi parlerei di singoli fenomeni e individuerei nelle relazioni che si intessono tra di loro l'aspetto che merita attenzione e che ne racconta la storia e la sopravvivenza.

Vorrei concludere lasciando allo sguardo la risposta definitiva in tal senso¹¹⁴⁵:

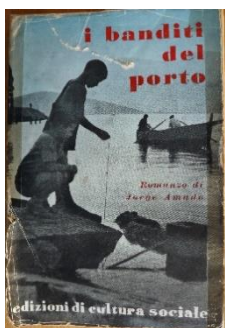


Immagine 159: *I banditi del porto*, 1952

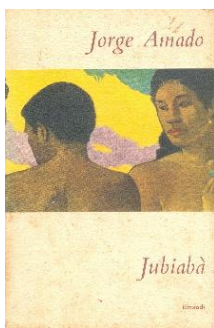


Immagine 160: *Jubiabá*, 1952

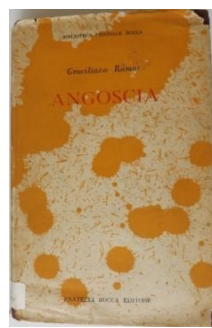


Immagine 161: *Angoscia*, 1954

¹¹⁴⁵ Di seguito le sedi che ospitano le copertine da me trovate e fotografate. Fundação Casa de Jorge Amado: *Jubiabá* (1952, 1959), *Sudore* (1999), *Cacao* (1986), *Sudore* (1992), *Capitani della spiaggia* (1997), *Il Paese del Carnevale* (1998), *Sudore* (1999), *Mar morto* (1997), *Il Paese del Carnevale* (2002), *Mar morto* (1999). IEB: *Angoscia* (1954). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: *Jubiabá* (1976, 2006), *Mar morto* (1985), *Sudore* (1985/1996), *Mar morto* (1989), *Cacao* (1991), *Il Paese del Carnevale* (1992), *Mar morto* (1998), *Vite secche* (2001), *Cacao* (2006), *Il Paese del Carnevale* (2010). Fondo Stegagno Picchio presso Istituto portoghese di Sant'Antonio: *Il Paese del Carnevale* (1984). Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: *Sudore* (1985), *Jubiabá* (1992), *Cacao* (1998), *Mar morto* (2001), *Cacao* (2006), *Sudore* (2007). Di proprietà: *I banditi del porto* (1952), *Fuoco spento* (1956), *Mare di morte* (1958), *Terra bruciata* (1961, entrambe le edizioni), *Siccità* (1963), *Il treno di Recife* (1974), *Cacao* (1986), *Capitani della spiaggia* (1988, 1999, 2007), *San Bernardo* (1993), *Vite secche* (1993). Alcune sono state ritagliate.

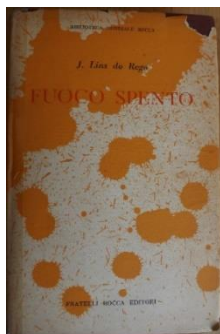


Immagine 162: *Fuoco spento*, 1956

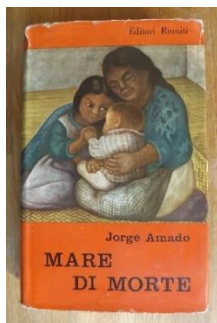


Immagine 163: *Mare di morte*, 1958

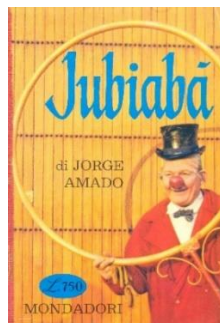


Immagine 164: *Jubiabá*, 1959

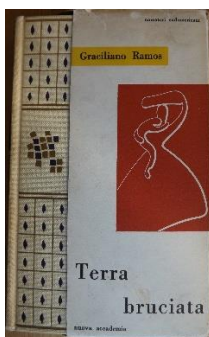


Immagine 165: *Terra bruciata*, 1961

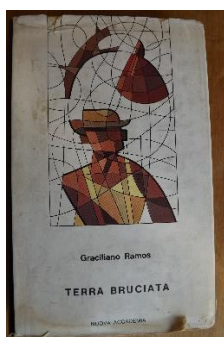


Immagine 166: *Terra bruciata*, 1961

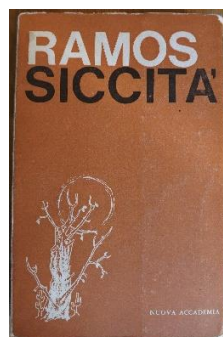


Immagine 167: *Siccità*, 1963

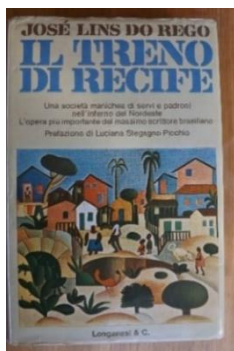


Immagine 168: *Il treno di Recife*, 1974

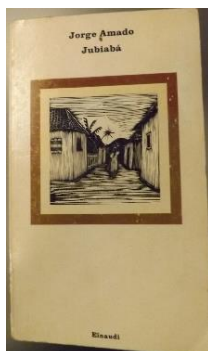


Immagine 169: *Jubiabá*, 1976

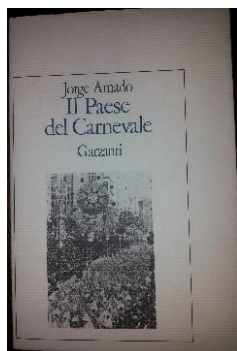


Immagine 170: *Il Paese del Carnevale*, 1984

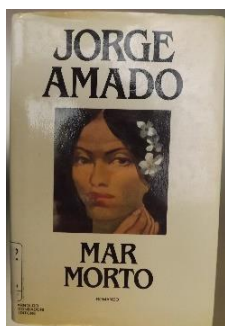


Immagine 171: *Mar morto*, 1985

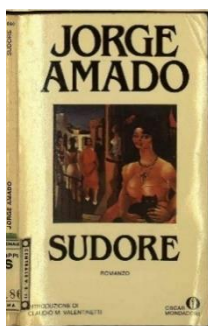


Immagine 172: *Sudore*, 1985

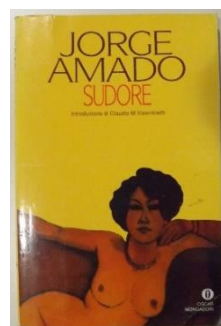


Immagine 173: *Sudore*, 1999

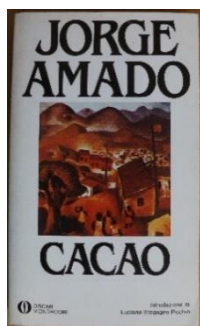


Immagine 174: *Cacao*, 1986

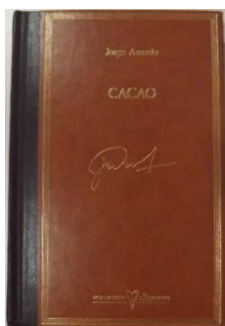


Immagine 175: *Cacao*, 1986

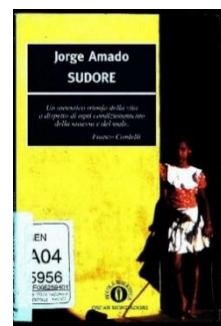


Immagine 176: *Sudore*, 1985/1996



Immagine 177: *Capitani della spiaggia*, 1988

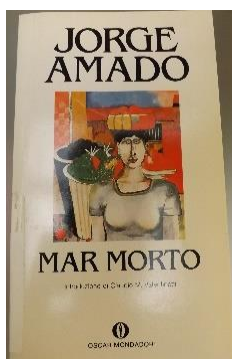


Immagine 178: *Mar morto*, 1989

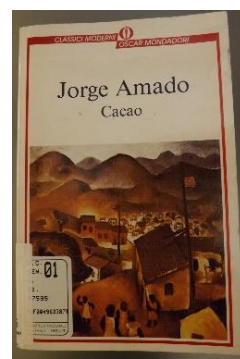


Immagine 179: *Cacao*, 1991

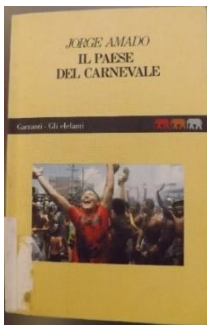


Immagine 180: *Il Paese del Carnevale*, 1992

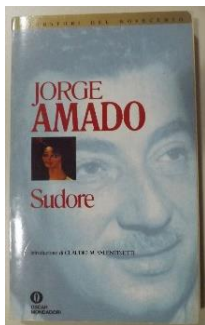


Immagine 181: *Sudore*, 1992

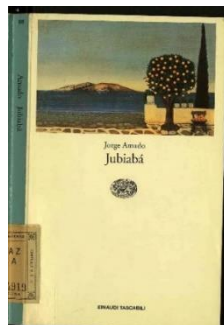


Immagine 182: *Jubiabá*, 1992

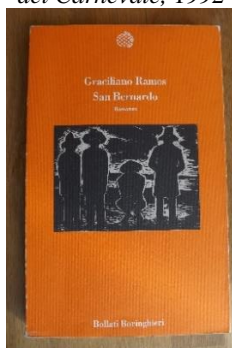


Immagine 183: *San Bernardo*, 1993

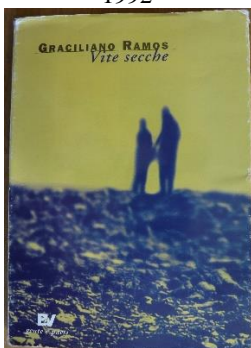


Immagine 184: *Vite secche*, 1993



Immagine 185: *Capitani della spiaggia*, 1997

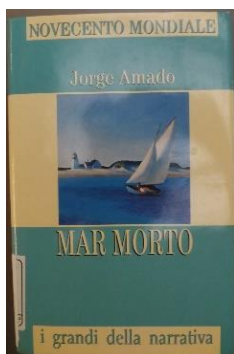


Immagine 186: *Mar morto*, 1998

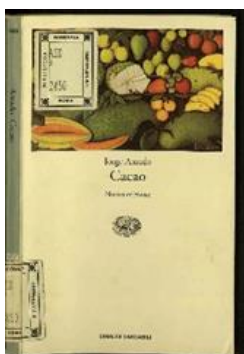


Immagine 187: *Cacao*, 1998



Immagine 188: *Il Paese del Carnevale*, 1998

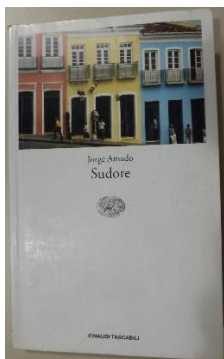


Immagine 189: *Sudore*, 1999



Immagine 190: *Capitani della spiaggia*, 1999

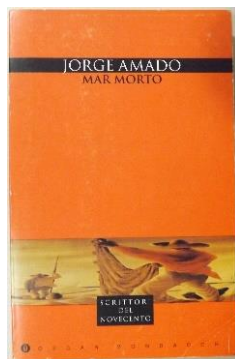


Immagine 191: *Mar morto*, 1997

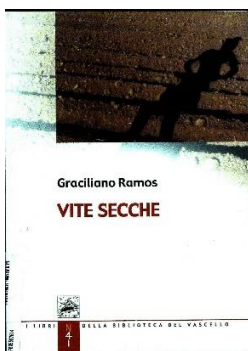


Immagine 192: *Vite secche*, 2001

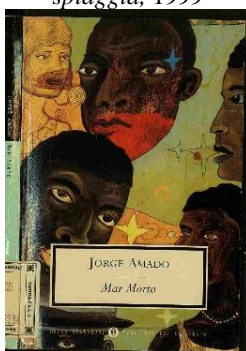


Immagine 193: *Mar morto*, 2001



Immagine 194: *Il Paese del Carnevale*, 2002

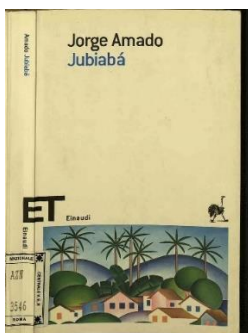


Immagine 195: *Jubiabá*, 2006



Immagine 196: *Cacao*, 2006



Immagine 197: *Cacao*, 2006

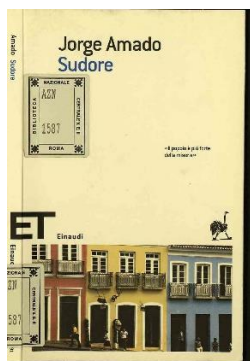


Immagine 198: *Sudore*, 2007



Immagine 199: *Capitani della spiaggia*, 2007

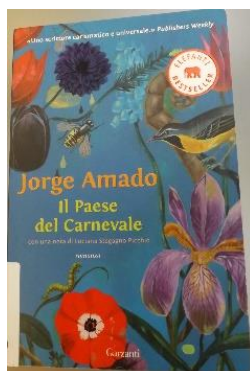


Immagine 200: *Il Paese del Carnevale*, 2010

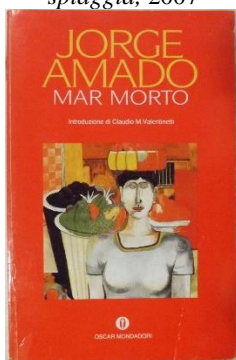


Immagine 201: *Mar morto*, 1999

La traduzione permette il confronto e la comunicazione tra culture diverse, il libro tradotto può essere visto come processo poroso di trasferimento, assorbe cose nuove e ne perde altre, ma può anche impedire drasticamente la comprensione, o quanto meno metterla in discussione. La traduzione di un singolo termine può determinare un sistema di pensiero e di conoscenze e vorrei concludere portando un esempio di come questo sia stato possibile. Giovanni Virginio Schiaparelli, astronomo italiano, nel descrivere, nel corso dei suoi studi su Marte iniziati nel 1877, la superficie del pianeta rosso, ha parlato di ‘canali’, tradotto in inglese con ‘*canals*’, termine che implica l’intervento umano, si tratta di un’opera umana, quindi artificiale. La definizione non diede solo il via a una serie di discussioni tra astronomi che si collocavano in

posizioni diverse, ma ha scatenato tutto l'immaginario esistente su altre forme di vita sul pianeta, nel senso di extra-terrestri, di vita aliena. La traduzione corretta sarebbe '*channels*', che colloca la realtà osservata nell'ambito degli elementi naturali, riferendosi a depressioni nel terreno. Un singolo elemento può creare un discorso o il suo esatto contrario, manifestazione evidente della forza performativa della parola.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGAMBEN G., *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008.

AGAMBEN, G. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

AGAMBEN, G. *SIGNATURA RERUM. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

AGUIAR, J. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 1^o edizione, 2018.

ALLOA, E. (Org.) “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”, in ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 7-19.

ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AMADO, J. *Discurso de posse na Academia Brasileira*, 1961.
Disponibile su
www.academia.org.br/abl/cgi/cgilma.exe/sys/start.htm?infoid=723&sid=244, accesso effettuato il 09 dicembre 2015

AMADO, J., “Discurso na Universidade de Bari”, in *Letterature d'America. Rivista trimestrale. Brasiliana*. Anno IX, n. 40, Roma: Bulzoni Editore 1990, pp. 5-8.

AMADO, J. *Due storie del porto di Bahia*, traduzione di Mario Sciarra. Milano: Nuova Accademia, 1963.

AMADO, J. *Gabriela cravo e canela*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

AMADO, J. *Gabriela cravo e canela*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

AMADO, J. *Gabriella garofano e cannella*. Roma: Editori Riuniti, 1984

AMADO, J. *Gabriella garofano e cannella*. Torino: Einaudi, 2009.

AMADO, J. *Il ragazzo di Bahia*, traduzione di Giulia Lanciani. Milano: Garzanti, 1992.

AMADO, J. *I turchi alla scoperta dell'America*, traduzione di Luciana Stegagno Picchio. Milano: Garzanti, 1995.

AMADO, J. *La bottega dei miracoli*. Milano: Garzanti, 2006.

AMADO, J. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio: appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, traduzione di Irina Bajini. Milano: Garzanti Editore, 2011.

AMADO, J. *O Cavaleiro da Esperança: vida de Luís Carlos Prestes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, J. *Revista do Brasil*, apr. 1940 (3^a fase, III, 22), p. 108.

AMADO, J. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AMADO, J. *Terre del finimondo*. Milano: Bompiani, 1949.

AMADO, J., *Terre del finimondo*, traduzione di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1997.

AMADO, P. J. “Sono quasi una romana ...”, in AVELLA, A., A., *Dal Pan di zucchero al Colosseo. Intellettuali brasiliani a spasso per le vie di Roma e dintorni*. L'Aquila: Japadre, 2006, pp. 116-119.

AMODEI, I. e PARLATO, V. (a cura di) *Catalogo storico delle edizioni Bollati Boringhieri 1957, 1987, 2007*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

ANTUNES, B. “Qui non ce minga morale”, in *ITINERÁRIOS – Revista de Literatura*, n. 3, 1992, pp. 41-58. Disponibile in <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2397/1933>, accesso effettuato il 4 giugno 2018

APPADURAI, A., *Modernità in polvere*. Roma: Meltemi editore, 2001.

ARNHEIM, R., *Pensiero visuale*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2013.

AUBERT, F., H. *A tradução do intraduzível*. São Paulo, FFLCH/USP. (Manoscrito), 1981.

AUBERT, F., H. “As variedades de empréstimos”. In: *DELTA* vol. 19 no.spe. São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 2003 s. p.

AUBERT, F., H. “Desafios da tradução cultural (as aventuras tradutórias do Askeladden)”. In: *TradTerm.2*. São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 1995 p. 31-44.

AUBERT, F., H. “Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução”. In: *Revista de Estudos Orientais*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006, p. 23-36.

AUBERT, F., H. “Modalidades de tradução: teoria e resultados”. In: *TradTerm.5* (1). São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 1998 - 1º semestre, p. 99-128.

AUGÉ, M. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera, 2009.

AVELLA, A., A., *Dal Pan di zucchero al Colosseo. Intellettuali brasiliani a spasso per le vie di Roma e dintorni*. L'Aquila: Japadre, 2006, pp. 112-119.

BARRETO, C. C. “Subjetividade da linguagem em *Vidas Secas*: discurso popular e identidade”, in *Discursos e Identidade Cultural*, pp. 583-592. Disponível in <https://educpedagogia.files.wordpress.com/2013/09/subjetividade-e-linguagem-em-vidas-secas.pdf>, acesso efetuato il 03/06/2015.

BARTHES, R. *Saggi critici*, traduzione di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 1966.

BARTOLINI, F. (a cura di) *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, Firenze: FUP, 2007.

BASSNETT, S. *La traduzione: teorie e pratica*, a cura di Daniela Pitolano, traduzione di Genziana Bandini. Milano: Bompiani, 2009.

BENJAMIN W. “Come si spiega un grande successo editoriale? *Chrut und Uchrut – un libro svizzero sulle erbe*”, in *La mia biblioteca*, (traduzione di Cristina Guarnieri). Roma: Lit Edizioni Srl, 2016.

BENJAMIN, W. “Il compito del traduttore.” (1920), traduzione di Gianfranco Bonola, in NERGAARD, S. (a cura di) *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Strumenti Bompiani, 2009, pp. 221-236.

BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*, II. Paris: Gallimard, 1974.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*, traduzione di Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, A. *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, a cura di Gino Giometti. Macerata: Quodlibet, 1997.

BERMAN, A. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet, 2003.

BERRUTO, G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci, 2012.

BERTACCHINI, R. *Le riviste del Novecento.,. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani Storia, Ideologia e Cultura*. Firenze: Le Monnier, 1979.

BISCETTI, R., “La siccità come ‘flagello di Dio’ nella letteratura brasiliana, in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di) *letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma: Bulzoni Editore, 1978, pp.131-143.

BOEHM, G., “Aquila que se mostra. Sobre a diferença icônica”, in ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 23-38.

Boletim de Ariel, I série, vol. 2, n. I, 14 out. 1932.

BOLLATI BORINGHIERI 1957/ 1987/ 2007, catalogo storico. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2007.

BORGES DE FAVERI, C. (org.) *O traduzido. Palavra estrangeira*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

BORGHI, D. “Felicità e vergogna. La società messa a nudo. Su *Tropico del Cancro* di Henry Miller”, in CICALA, R., (Presentazione di) *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*. Pavia: Edizioni Santa Caterina, 2012, pp. 170-183.

BORUTTI, S. HEIDMANN, U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 39ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRIZZI, F. *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. Ancona: Transeuropa, 1994.

BRUNSWICK H. *Curso de Lingua Italiana - Methodo de Ahn*. Editora: Porto, 1892.

BUENO, L. *Capas de Santa Rosa*. São Paulo: Edições Sesc e Atelié Editorial, 2015.

BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CADIOLI, A. *L'editore e i suoi lettori*. Bellinzona: Edizioni Casagrande s. a., 2000.

CADIOLI, A. *L'industria del romanzo*. Roma: Editori Riuniti, 1981.

CADIOLI, A. *Produzione e consumo di narrativa nella società di massa degli anni Ottanta*, in «Problemi», 1984, n. 69.

CADIOLI A. (a cura di) *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, (Virna Brigatti, Alberto Cadioli, Marco Corsi, Isotta Piazza, Marta Sironi). Milano: Edizioni Unicopli, 2015

CADIOLI, A. e VIGINI, G. *Storia dell'editoria italiana*. Milano: Editrice bibliografica, 2004.

CALVET, L. *Roland Barthes. Uno sguardo politico sul segno*. Bari: Dedalo libri, 1978.

CALVINO, I. *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1964, Prefazione.

CANDIDO, A. "A Revolução de 1930 e a cultura", in *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987, pp. 181-198.

CANDIDO, A. *Depoimento no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia"*. Disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Accesso effettuato il 04 novembre 2015.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CAPRONI, G. *Prose critiche*, volume primo 1934-1957, edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, prefazione di Gian Luigi Beccaria. Torino: Nino Aragno Editore, 2012.

Catalogo generale Bompiani, 1929-2009. Milano: Bompiani, 2009.

Catalogo generale degli Editori Riuniti 1953-1983. Roma: Editori Riuniti, 1982.

Catalogo Oscar Mondadori Quarant'anni di Oscar 1965-2005. Milano: Mondadori, 2005.

Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore 1912-1983, volume secondo Le collane N-Z; volume terzo Gli autori; volume quarto I titoli. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.

CHIOZZI, P. *Manuale di antropologia visuale*. Milano: Unicopli, 1992.

CICALA, R., (Presentazione di) *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*. Pavia: Edizioni Santa Caterina, 2012.

CLIFFORD, J. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

CLIFFORD, J. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010.

Colóquio Graciliano Ramos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, Casa de palavras, 2008.

COUTINHO, Afrânio (org.). *José Lins do Rêgo. Coleção: Fortuna Crítica*, vol. 7. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1990.

CROCE, E. *Lo snobismo liberale*. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A., 2004.

CROCE, E. *Due città*. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A., 2004.

CROVI, R. *L'immaginazione editoriale: personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento / Raffaele Crovi, in dialogo con Angelo Gaccione*. Torino: Aragno, 2001.

D'ACHILLE, P. *L'italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, 2007.

DALLAVALLE M. C., "A Milano è di scena lo scandalo. Il sequestro dell'*Arialda* di Giovanni Testori", in CICALA, R., (Presentazione di) *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*. Pavia: Edizioni Santa Caterina, 2012, pp. 155-169.

DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*. Salvador: EDUFBA, 2009.

DE FARIA, O. "Mensagem Pós-Modernista", in *Lanterna Verde*, nov. 1936 (4)

DELEUZE, G., *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F., “Rizoma”. In *Mille piani*, traduzione italiana di G. Passerone. Roma: Castelvecchi, 2006, pp. 34-66.

DE MARCHIS, G. “Traduzir ou mudar de casa?”, in PETERLE, P., SANTURBANO, A., BARBOSA, M., A. (a cura di), *Coleções literárias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, pp. 57-68.

DE MAURO, T. *De Mauro Il dizionario della lingua italiana*. Milano: Paravia, 2000.

DERRIDA, J. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*. Napoli: Filema edizioni, 2005.

DERRIDA, J. “Des Tours de Babel”, traduzione di Alessandro Zinna, in NERGAARD, S. (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Strumenti Bompiani, 1995, pp. 367-418.

DEVOTO, G. e OLI, G. C. *Il dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier S. p. A., 1990.

DIACONO M. e REBAY L. (a cura di) *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

Diario 1997: Le collane (1907-1940) Milano: Mondadori, 1996.

Dizionario etimologico. Edizione aggiornata. Santarcangelo di R. (Rn): Rusconi Libri, 2004.

DOLFI, A. (a cura di) *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio. Firenze, 23-24 marzo 1984*. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987.

DOLFI, A. (a cura di) *‘Per amor di poesia (o diversi)’: Seminario su Giorgio Caproni*, in uscita nel secondo semestre 2018. Firenze: University Press.

D’ORTA, M. (a cura di) *Io speriamo che me la cavo*. Milano: Mondadori, 1990.

ESPOSITO P. (a cura di) *Sertão: il Nord-est brasiliano nelle incisioni di José Francisco Borges*. Roma: Gamberetti, 1993.

Ethnopolis. Quaderni di sociologia e antropologia visuale. Vol. 1. Manduria: Barbieri Selvaggi 2008.

Ethnopolis. Quaderni di sociologia e antropologia visuale. Vol. 1. Manduria: Barbieri Selvaggi 2008.

EVEN-ZOHAR, I. “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario”. In *Teorie contemporanee della traduzione*, S. NERGAARD (a cura di). Milano: Strumenti Bompiani, 1995, pp. 225-238.

FALCHERO FALLEIROS M. “Cuore, Graciliano”, in *XV abralic experiências literárias textualidades contemporâneas*, pp. 6764-6774. Disponibile in www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491574060.pdf, accesso effettuato il 04 novembre 2018.

FABIETTI, U. *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*. Bari: Editori Laterza, 1999.

FERRETTI, G. *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Torino: Einaudi, 2004.

FORTINI, F. *Dieci inverni 1947-1957*. Milano: Feltrinelli, 1957.

FOUCAULT, M. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: BUR Rizzoli saggi, 2013.

FRANCAVILLA, R., “Verificações do imaginário. Ler o Brasil na Itália”. In PETERLE, P. (a cura di) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011, pp. 217- 235.

FRANCO JÚNIOR, A. “Sociedade em formação: Terras do sem-fim e Tenda dos Milagres”. In SELTZER GOLDSTEIN, N. (org.) *A Literatura de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 40-50.

FREITAS ROSSI, L. G. “A militância política na obra de Jorge Amado”. In SCHWARCZ MORITZ L. e SELTZER GOLDSTEIN, I.

(org.) *O universo de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 23-31.

FRISINA, A. *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*. Torino: UTET Università, 2013.

GEERTZ, C. *Interpretazione di culture*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1998.

GENETTE, G. *Paratextos Editoriais*, traduzione di Álvaro Faleiros – Cotia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna. Torino, Einaudi, 1989.

GIANCOTTI, P., e AMADO, J. *BAHIA. Album fotografico*. Milano: A&A editori, 1991.

GIANCOTTI, P. “Tutti colori del nero”, in *Atlante*. Milano: De Agostini-Rizzoli Periodici, anno XXIX, n.287, pp. 20-35, dic. 1988.

GINZBURG, C. *Miti emblemi spie*. Morfologia e storia. Torino: Einaudi, 2013.

GOMES DE ALMEIDA J. M. “Jubiabá, encruzilhada de muitos caminhos”, in *Letterature d’America. Rivista trimestrale. Brasiliana*. Anno IX, n. 40, Roma: Bulzoni Editore 1990, pp. 95-116.

GUIMARÃES ROSA, J. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Il Politecnico, a. I, 1945, n. I.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: Sua História*, tradução de Maria de Penha Villalobos e Lolio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HANNERZ, U., *La diversità culturale*. Bologna: Il Mulino, 2001.

JACOBBI, R., *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi*. Milano: Silva, 1960.

JACOBBI, R. *Teatro in Brasile* [edizione anastatica]. Trento: La Finestra, 2004.

JAKOBSON, R. “Aspetti linguistici della traduzione”. In *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, 2010, p. 56 – 64.

L'amico brasiliano. Gianni Amico e il cinema Latinoamericano. Il Brasile a Genova, libretto stampato a cura di Fondazione Casa America e SNCCI Gruppo Ligure in occasione dell'evento svoltosi a Genova nelle giornate 6-10 luglio 2004.

LAFETÁ, J. L. 1930: *A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974

LANCIANI, G. “Contributo ad una bibliografia delle traduzioni italiane di testi letterari e paraletterari brasiliani” in: *Ministero per i beni culturali e ambientali. Libri e riviste d'Italia. La traduzione – saggi e documenti- II*. Roma: Divisione Editoria, 1995, p. 203-224.

LARIZZATTI AGAZZI, G., VINCI M. G. “Jorge Amado e Capitães da areia na Itália”, in BORGES DE FAVERI, C. (org.) *O traduzido. Palavra estrangeira*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015

Latinoamerica n. 76/77 (n.3-4 2001). Disponibile in <http://www.sarapegbe.net/articolo.php?quale=38&tabella=articoli>.

LEBENSZTAYN, I. “Cartas inéditas de Graciliano Ramos: Estilo, amizades, bastidores da criação literária e da história”, in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 2, pp. 145-153, abr.-jun. 2014.

LEBENSZTAYN, I. “Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro”, in *Estudos avançados*, vol. 26 no. 76 São Paulo, set./dez. 2012, pp. 237-242. Disponibile in <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142012000300023>, accesso effettuato il 29 marzo 2017.

LEBENSZTAYN, I. *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. São Paulo: Hedra, 2010.

Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003. Torino: Giulio Einaudi editore, 2003.

Letterature d'America. Rivista trimestrale. Brasiliana. Anno IX, n. 40, Roma: Bulzoni Editore 1990

LEFEVERE, A. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, traduzione di Silvia Campanini. Torino: UTET, 1998.

LINS DO REGO, J. “Espécie de História Literária” in *Lanterna Verde*, apr. 1938 (6)

LYMAN, C. *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*. New York: Pantheon Books, 1972

LUPERINI, R. *Insegnare la letteratura oggi*. Lecce: Manni, 2013.

MACHIEDO M. “Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi”. In DOLFI, A. (a cura di) *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio. Firenze, 23-24 marzo 1984*. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987

MAFFEI, L. e FIORENTINI, A. *Arte e cervello*. Bologna: Zanichelli, 1995.

MAFFONI G., ““La vita è amara pe’ chi ha li piedi dolci”. Critiche e accuse ai *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini”, in CICALA, R., (Presentazione di) *Inchiostro proibito. Libri censurati nell’Italia contemporanea*. Pavia: Edizioni Santa Caterina, 2012, pp. 143-153.

MAGALHÃES, B., *Vidas secas: os desejos de Sinhá Vitória*. Curitiba: HD Livros, 2001.

MAINARDI, D., *Contra o Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo 1998.

MAINARDI, D., *Contro il Brasile*, Milano: Baldini & Castoldi, 2003.

MANCINI, L. “I disturbi dubitativi della coscienza”. Riflessioni sul caso *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli”, in CICALA, R.,

(Presentazione di) *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*. Pavia: Edizioni Santa Caterina, 2012, pp. 220-229.

MAROTTI G. “Il segreto del vecchio stregone”, in *Letterature d'America. Rivista trimestrale. Brasiliana*. Anno IX, n. 40, Roma: Bulzoni Editore 1990.

MELILLO REALI, E. “Lessico del Nordeste. Da Graciliano Ramos a Jorge Amado”, in *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Napoli, 15-20 Aprile 1974. Atti*, a cura di Várvaro, A. Napoli: Gaetano Macchiaroli Libraio Editore, 1981, Atti – Volume V – Comunicazioni, pp. 221-229.

MIGUEL PEREIRA, L. “Tendências e Repercussões Literárias do Modernismo” in *Cultura*, dic. 1952 (III, 5), pp. 169-181.

MINÀ, G. in *Latinoamerica* n. 76/77 (n.3-4 2001). Accesso effettuato il 15 febbraio 2015. Disponibile in <http://www.sarapegbe.net/articolo.php?quale=38&tabella=articoli>

MOACIR MAIA, P. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de garay e Raúl Navarro*. Salvador: EDUFBA, 2008.

MOGGI REBULLA, P. e ZERBINI, M. (a cura di) *Catalogo storico Arnoldo Mondadori editore 1912-1983*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985 (1: Le collane A-M; 2: Le collane N-Z; 3: Gli autori; 4: I titoli; 5: La cronologia).

MONDZAIN, M. “A imagem entre proveniência e destinação”, in ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 39-53.

MONTEFOSCHI P. (a cura di) *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000.

MONTEZUMA, N. “Balanço do Modernismo”, in *Revista Acadêmica*, gen. 1937 (25), senza numerazione di pagina.

MORITZ SCHWARCZ, L.; SELTZER GOLDSTEIN, I. (org.) *O universo de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NALDINI, N. *Pasolini, una vita*. Einaudi: Torino, 1989.

NERGAARD, S. (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Strumenti Bompiani, 1995.

NERGAARD, S. (a cura di) *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Strumenti Bompiani, 2009.

Nuova Accademia. Catalogo generale. Milano: Istituto editoriale italiano, 1963.

OLIVEIRA RAMOS, T. R. “Fragmentos para uma história ainda não escrita: Jorge Amado e o Partido Comunista no exílio 1941-1942”. In *Navegações* v. 5, n. 2, p. 156-161, jul./dez. 2012.

OLIVEIRA SILVA GAMA, V., DE CÁSSIA RIBEIRO DE QUEIROZ, R. “Estudo sobre o vocabulário regional na obra “Menino de Engenho” de José Lins do Rêgo”, pp. 617-620. Disponibile in www.xvisemic.esy.es/arquivos/sessao-ii/vanessa-oliveira-silva-gama.pdf, accesso effettuato il 05 agosto 2018.

OLIVEIRA SILVA GAMA, V., DE CÁSSIA RIBEIRO DE QUEIROZ, R. “Léxico e literatura: o vocabulário regional da obra *Menino de Engenho* de José Lins do Rego”, in *Cadernos do CNLF*, Vol. XVI, N° 04, t. 1 – *Anais do XVI CNLF*, pp. 761-775. Disponibile in www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_1/067.pdf, accesso effettuato il 31 luglio 2018.

PALAHNIUK, C. *Fight club*. Milano: Mondadori, 1996.

PANDOLFI, L. *L'interpretazione dell'altro. Per un'antropologia visuale dialogica*. Roma: Aracne, 2005.

PASINI, R. “Il tema del circo nei romanzi di Jorge Amado: tradizione europea e tradizione locale”, in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di) *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma: Bulzoni Editore, 1978, pp. 53-70.

PEDROSA, I., *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Cristiano Editorial, 1982.

PELOSO, S., “Cinema, letteratura e ideologia a confronto: il film nordestino”, in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di) *letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma: Bulzoni Editore, 1978, pp. 215-227.

PEREGRINO, M. *Verdades e mentiras sobre doenças*. Rio de Janeiro: Brasport, 2005.

PESSOA, D. “Che Dio protegga il traduttore”, traduzione di Vincenzo Barca, in *Strade Magazine*, disponibile su: <http://strademagazine.it/2013/01/20/che-dio-protegga-il-traduttore/>.

PETERLE, P. (a cura di) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011.

PETERLE, P., SANTURBANO, A., BARBOSA, M., A. (a cura di), *Coleções literárias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

PETERLE, P. “Le stazioni del senso in Giorgio Caproni” in DOLFI, A. (a cura di) *‘Per amor di poesia (o diversi)’: Seminario su Giorgio Caproni*, in uscita nel secondo semestre 2018. Firenze: University Press, pp. 51-74.

PETERLE, P., SANTURBANO, A., WATAGHIN, L. org. *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900 – 1950*. Niteroi RJ: Comunità, 2013.

PETERLE, P. “Questioni per la Letteratura Comparata: uno Sguardo alle Opere di Ignazio Silone e Graciliano Ramos”, in *Revista de Italianística*, XIX – XX, 2010, pp. 79-90.

PETERLE, P. “Rasentando ‘rovinosamente’ Giorgio Caproni”, in *Archivi poetici: disgregazione e potenzialità del Novecento italiano*, RJ: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2015.

PIZZOLO TORQUATO, C. “Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 e 1996”, *Fragments* (Florianópolis), 2007, v. 33, p. 381-393.

PUCCINI, D. “Motivi ispanici nell’attività di Ruggero Jacobbi”. In DOLFI, A. (a cura di) *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio. Firenze, 23-24 marzo 1984*. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987.

RADULET, C. M., “‘Jubiabá’: un romanzo a citazioni”, in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di) *letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma: Bulzoni Editore, 1978, pp. 147-156.

RAGONE, G. “Tascabile e nuovi lettori”, in TURI, G. (a cura di) *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1997, pp. 449-477.

RAILLARD, A. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RAMOS, E. “A leitura do tradutor escritor”, in *Colóquio Graciliano Ramos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, Casa de palavras, 2008, pp. 179-188.

RAMOS, E. “A leitura do tradutor escritor”, in *Colóquio Graciliano Ramos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, Casa de palavras, 2008, pp. 179-188.

RAMOS, E. “Jorge Amado, tradutor da Bahia”, in *Cadernos de Letras I*. Salvador: FJA, 2004, pp.25-30.

RAMOS, G. “A decadência do Romance Brasileiro”, *Literatura*, set. 1946 (I, 1), p 21-24.

RAMOS G. *Cartas Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 1981

RAMOS, G. *Conversas*, a cura di Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, G. *Insomnia*, traduzione di Alessandra Ravetti. Roma: Fahrenheit 451, 2008.

RAMOS, G. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994.

RAMOS, G. “Professores improvisados”, in *Revista de Ensino, Órgão Oficial do Departamento Geral da Instrução Pública de Alagoas*. Maceió: Imprensa Oficial, ano III, n. 17, pp. 44-45, set./out. 1929. O texto consta do libro: *Viventes das Alagoas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, pp. 147-149. Disponibile anche in <http://memoria.bn.br/DocReader/761559/859> e <http://memoria.bn.br/DocReader/761559/860>, accesso effettuato il 29 marzo 2017.

REBULLA MOGGI, P.; ZERBINI, M. (a cura di) *Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore 1912-1983*, Volume primo, Le Collane A-M. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.

REMOTTI, F. *Prima lezione di Antropologia*. Roma Bari: Laterza, 2000.

REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo, Martin Fontes, 1996.

RICCIARDI, G. *Bibliografia letteraria brasiliana in lingua italiana*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

RICCIARDI G. *Biografia e criação literária versus Vidas secas e Graciliano Ramos*. Estratto dagli “Annali dell’Istituto Universitario Orientale” Sezione Romanza XXXVI, 2. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1994, pp. 443-452.

RICCIARDI G. “I romanzi dell’allegria, i romanzi della passione di un grande ‘contador de histórias’ baiano e universale”, in *Letterature d’America. Rivista trimestrale. Brasiliana*. Anno IX, n. 40, Roma: Bulzoni Editore, 1990, pp. 9-23.

RICCIARDI, G., “Regionalismo e ideologia”, in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di) *letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma: Bulzoni Editore, 1978, pp. 203-214.

RICCIARDI, G. (Org.) *Scrittori brasiliani: testi e traduzioni*. Napoli: Tullio Pironti Editore, 2003.

RICOEUR, P. *La traduzione. Una sfida etica*. Brescia: Morcelliana, 2001.

RICOEUR, P. “The Model of the Text: Meaningful Action considered as a Text” (1971), in Rabinow P., Sullivan W. (a cura di) (1979) *Interpretative Social Science*, Berkeley: University of California Press, 1979.

RICOEUR, P. *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*. Oliva M. (a cura di). Roma: Urbaniana University Press, 2008.

RONDINI, A., “Amado e a comida. A tradução do vocabulário ligado à comida na obra *Tenda dos milagres* de Jorge Amado: um problema somente linguístico?”, in PETERLE, P. (a cura di) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011, pp. 197-214.

RONDINI, A., *La traduzione italiana di Tenda dos Milagres: uno sguardo agli aspetti religiosi*. Tesi di Mestrado conseguito nel 2012 presso l'UFSC (Programma di Estudos da Tradução).

ROSCILLI, A. R. “Jorge Amado na Itália: o homem e a sua obra literária nos meios de comunicação e na opinião das pessoas”, in *Colóquio Jorge Amado 70 anos de Jubiabá*. Salvador: Casa de Palavras, pp. 143-160.

SABATINI, F., “L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen: Narr, 1985, pp. 154-184.

SALMON KOVARSKI, L. “Anthroponyms, acronyms and allocutives in interpreting from Russian”, in GARZONE, G., VIEZZI M. (a cura di) *Interpreting in the 21st Century. Challenges and opportunities. Selected papers from the 1st Forlì Conference on Interpreting Studies, 9-11 November 2000*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002, pp. 83-94.

SALMON, L. “L'antroponimia russa. Semiotica, pragmatica, traduzione (I)”, in *QUADERNI DI SEMANTICA*/ a. XXIV, n. 2, dicembre 2003, pp. 279-332.

SALMON KOVARSKI, L. “Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia”, in *Rivista Italiana di Onomastica*, vol. III, n. 1, anno III. Roma: Società Editrice Romana, 1997, pp. 67-83.

SANDRINI, E. G. T., SOARES, L. E. “O pensamento rizomático da personagem Fabiano do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos”, in *Contexto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Vitória, n. 27, 2015/1, pp. 445-464.

SANT’ANNA, R. *A Moda è Viola. Ensaio do Cantar Caipira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

SARTORI, G. *Homo videns*. Roma-Bari: Laterza, 2011.

SAVIANO, R. *Gomorra. Viaggio nell’impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Mondadori, 2006.

SELTZER GOLDSTEIN, I. “A construção da identidade nacional nos romances de Jorge Amado”, in *O universo de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 62-75

STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di) *letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma: Bulzoni Editore, 1978.

STEGAGNO PICCHIO, L. “Ruggero Jacobbi: un’avventura nel Novecento brasiliano”. In DOLFI, A. (a cura di) *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio. Firenze, 23-24 marzo 1984*. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987.

STEGAGNO PICCHIO, L. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.

STEINER, P., *Il Formalismo russo*, traduzione di Giorgio Zanetti. Bologna: Il Mulino, 1991.

STEINER, G. *Nenhuma paixão desperdiçada: ensaios*. Traduzione di Maria Alice Maximo. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.151-166.

TAMARO, S. *Va’ dove ti porta il cuore*. Milano: Bompiani, 1994.

TESTA, E., *L’italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*. Torino: Einaudi, 2014.

TORRES A., “Um exemplo a seguir”, in *Letterature d’America. Rivista trimestrale. Brasiliana*. Anno IX, n. 40, Roma: Bulzoni Editore 1990, pp. 141-142.

TORTORELLI, G. *L’inchostro sbiadito. Studi di storia dell’editoria*. Bologna: Edizioni Pendragon, 2008.

TURI, G. “Cultura e poteri nell’Italia repubblicana” in TURI, G. (a cura di) *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1997.

TURI, G. (a cura di) *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1997.

TRECCANI online, accesso effettuato il 27 giugno 2014.

VEIGA, C. “Graciliano Ramos tradutor de Camus” in *Colóquio Graciliano Ramos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, Casa de palavras, 2008, pp. 167-177.

VEIGA KIFFER, A. P. “Vidas Secas – ontem e hoje”, in *JANELA de IDEIAS*, pp. 1- 4. Disponibile in http://www.letras.puc-rio.br/unidades%26nucleos/JaneladeIdeias/biblioteca/B_Vidas_Secas.pdf. Accesso effettuato il 03/06/2015.

VENUTI, L. *L’invisibilità del traduttore*, Roma: Armando, 1999.

VILLARI, E. (a cura di) *Aby Warburg, antropologo dell’immagine*. Roma: Carocci editore, 2014

VINCI, M. G. “Ideologia e traduzione: Jorge Amado in Italia e la traduzione in italiano di *Capitães da areia*”, in *Revista de Italianística XXXIV*, 2017.

VISCHER, R., VISCHER, F., TH., *Simbolo e forma*, a cura di PINOTTI, A. Torino: Nino Aragno, 2003.

VITTORINI, E. *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a c. di Carlo Minoia. Torino: Einaudi, 1977.

WELSH, I. *Trainspotting*. Parma: Guanda, 1996.

ZINGARELLI, N. *Vocabolario della lingua italiana*, (12. Edizione). Bologna: Zanichelli, 1997.

OPERE CONTENUTE NEL *CORPUS*:

AMADO J. *Amado Romanzi*, vol. 1 (a cura di Paolo Collo). Milano: Mondadori, 2002.

AMADO, J. *Cacao* traduzione di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1984.

AMADO, J. *Cacao*, traduzione di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1986.

AMADO, J. *Cacao*, traduzione di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori-De Agostini, 1986.

AMADO, J. *Cacao*, traduzione di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1991.

AMADO, J. *Cacao*, traduzione di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1998.

AMADO, J. *Cacao*, traduzione di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2006.

AMADO, J. *Cacao*, traduzione di Daniela Ferioli. Torino: La Stampa, 2006.

AMADO, J. *Cacau*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933.

AMADO, J. *Cacau*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1936.

AMADO, J. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

AMADO, J. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

AMADO, J. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1988.

AMADO, J. *Capitani della spiaggia*, traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti Elefanti, 1997.

AMADO J., *Capitani della spiaggia*, traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti Elefanti, 1999.

AMADO J., *Capitani della spiaggia*, traduzione di Elena Grechi. Milano: Nuova Biblioteca Garzanti, 2007.

AMADO, J. *I banditi del porto*, traduzione di Dario Puccini. Roma: Edizioni di cultura sociale, 1952.

AMADO, J. *Il paese del Carnevale*, traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1984.

AMADO, J. *Il paese del Carnevale*, traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1992.

AMADO, J. *Il paese del Carnevale*, traduzione di Elena Grechi. Milano: TEA, 1998.

AMADO, J. *Il Paese del Carnevale*, traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 2010.

AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935.

AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

AMADO, J. *Jubiabá*, traduzione di Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 1952.

AMADO, J. *Jubiabá*, traduzione di Dario Puccini e Elio Califano. Milano: Mondadori, 1959.

AMADO, J. *Jubiabá*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

AMADO, J. *Jubiabá*. São Paulo: Martins Editora, tra 1971 e 1975.

AMADO, J. *Jubiabá*, traduzione di Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 1976.

AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

AMADO, J. *Jubiabá*, traduzione di Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 1992.

AMADO, J. *Jubiabá*, traduzione di Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 2006.

AMADO, J. *Mare di morte*, traduzione di Liliana Bonacini. Roma: Editori Riuniti, 1958.

AMADO, J. *Mar Morto*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1936.

AMADO, J. *Mar morto*, traduzione di Liliana Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1985.

AMADO, J. *Mar Morto*, traduzione di Liliana Bonacini. Milano: Mondadori, 1989.

AMADO, J. *Mar morto*, traduzione di Liliana Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1997.

AMADO, J. *Mar morto*, traduzione di Liliana Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1998.

AMADO, J. *Mar morto*, traduzione di Liliana Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1999.

AMADO, J. *Mar morto*, traduzione di Liliana Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 2001.

AMADO, J. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, J. *O Paiz do Carnaval*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

AMADO, J. *Sudore*, traduzione di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1985.

AMADO, J. *Sudore*, traduzione di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1992.

AMADO, J. *Sudore*, traduzione di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1999.

AMADO, J. *Sudore*, traduzione di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1999.

AMADO, J. *Sudore*, traduzione di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2007.

AMADO, J. *Suor*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1934.

LINS DO REGO, J. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 16° edizione, 1976.

LINS DO REGO, J. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 78° edizione, 2015.

LINS DO REGO, J. *Fuoco spento*, traduzione di Luciana Stegagno Picchio. Roma: Fratelli Bocca, 1956.

LINS DO REGO J., *Il treno di Recife*, traduzione di Antonio Tabucchi. Milano: Longanesi & C., 1974.

LINS DO REGO, J. *José Lins do Rego. Ficção completa*, Volume II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S/A, 1987.

LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1932.

LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1934.

LINS DO REGO, J., *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro, Sociedade dos cem bibliófilos do Brasil, 1959

LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LINS DO REGO, J. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 82° edizione, 2001.

LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LINS DO REGO, J. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

LINS DO REGO, J. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935.

LINS DO REGO, J. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 19--.

LINS DO REGO, J. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 19--.

LINS DO REGO, J. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 8° edizione, 1966.

LINS DO REGO, J. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

RAMOS, G. *Angoscia*, traduzione di Franco Lo Presti Seminario. Roma: Fratelli Bocca, 1954.

RAMOS, G., *Angústia*. São Paulo, Livraria Martins Editôra, 8° edizione, 1960.

RAMOS, G. *Angústia*. Rio, São Paulo: Record, 1990.

RAMOS, G. *S. Bernardo*, traduzione di Luís Fernando de Oliveira da Fonseca e Gianni Perlo. Torino: Bollati Boringhieri, 1993.

RAMOS, G. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 96° edizione, 2014.

RAMOS, G. *Siccità*, traduzione di Edoardo Bizzarri. Milano: Nuova Accademia, 1963.

RAMOS, G. *Terra bruciata*, traduzione di Edoardo Bizzarri. Milano: Nuova Accademia, 1961.

RAMOS G. *Vidas secas*. Rio: Livraria José Olympio Editora, 1938.

RAMOS, G., *Vidas secas*. Rio: Livraria José Olympio Editora, 4° ed., 1953.

RAMOS G. *Vidas secas*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 35° ed., 1976.

RAMOS G. *Vidas secas*. Brasilia: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2000.

RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS G. *Vidas secas Angústia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 32° ed. Círculo do livro, [s/a].

RAMOS, G. *Vite secche*, a cura di Andrea Ciacchi, traduzione di Edoardo Bizzarri. Roma: Biblioteca del Vascello, 1993.

RAMOS, G. *Vite secche*, a cura di Andrea Ciacchi, traduzione di Edoardo Bizzarri. Roma: Robin Edizioni, Biblioteca del Vascello, 2001.

SITOGRAFIA

<http://www.aulete.com.br>. Accessi effettuati dal primo semestre 2014 a febbraio 2019.

<http://www.jorgeamado.org.br/>. Accessi effettuati dal primo semestre 2014 al secondo semestre 2015.

<http://opac.sbn.it>. Accessi effettuati dal primo semestre 2014 a febbraio 2019.

www.archiviola stampa.it. Accessi sono stati effettuati nel mese di maggio 2014 e nel secondo semestre del 2016.

archivio.corriere.it. Accesso effettuato nel mese di maggio 2014.

<http://www.aurabrasil.com.br/carybe-e-jorge-amado-juntos-em-exposicao>. Accesso effettuato il 04 maggio 2016.

http://www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2006/01_Gennaio/22/tagli.shtml. Accesso effettuato il 10 agosto 2017.

<http://www.edizionifahrenheit451.it>. Accesso effettuato il 2 febbraio 2016.

<http://www.mondadori.it>. Accesso effettuato il 20 febbraio 2016.

<http://ricerca.repubblica.it>. Accesso effettuato nel mese di maggio 2014.

www.unita.it. Accessi effettuati dal secondo semestre del 2014 al primo del 2015.

<http://www.treccani.it/vocabolario>. Accessi effettuati dal primo semestre 2014 a febbraio 2019.

<http://tarsiladoamaral.com.br/>. Accesso effettuato il 20 dicembre 2015.

<http://museu2009.blogspot.com/2016/01/espaco-cultural-jose-lins-do-rego-joao.html>. Accesso effettuato il 23 maggio 2018

TV CULTURA DIGITAL. *Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia"*. 22 settembre 2011. Disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Accesso effettuato il 04 novembre 2015.

<https://www.infoescola.com/livros/menino-de-engenho>. Accesso effettuato il 15 dicembre 2015.

<http://palhacodeclasse.blogspot.com/2011/02/tragedia-de-fazer-ironias.html>. Accesso effettuato il 15 dicembre 2015.

<http://aprendizdebibliofilo.blogspot.com> e <https://obuquineiro.com.br/produto/jubiaba-2a-edicao>. Accesso effettuato il 15 dicembre 2015.

<http://www.scielo.br/pdf/paideia/v12n23/14.pdf>. Accesso effettuato il 14 marzo 2018.

<http://www.robinedizioni.it/catalogo.pdf>. Accesso effettuato il 27 febbraio 2016.

http://www.corriere.it/foto-gallery/cultura/speciali/2014/ragazzi-anni-90/14_novembre_18/cannibali-vampiri-quasi-tutti-altri-libri-generazione-90-9342413a-6f59-11e4-a038-d659db30b64c.shtml. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

<https://sonsofthe90s.wordpress.com/2017/06/06/dieci-libri-di-grande-successo-degli-anni-90/>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

<https://www.nanopress.it/cultura/2016/06/10/i-libri-cult-degli-anni-90-la-classifica-dei-piu-belli/131667/>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

<https://ilmiolibro.kataweb.it/articolo/scrivere/253926/anni-90-che-nostalgia-cinque-libri-italiani-che-ti-faranno-commuovere/>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

<http://www.lastampa.it/2014/08/22/cultura/jack-frusciante-ha-ventanni-e-vuole-diventare-adulto-Bk3JqchT2wVbCSMrsTEppK/pagina.html>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

MARADEI, R. *Sérgio Endrigo canta 'Samba para Endrigo' no programa 'Te lo do io il Brasile' (do Beppe Grillo) na TV italiana (RAI) em 1984*. Pubblicato il 26 maggio 2008. Disponibile in https://www.youtube.com/watch?v=g1uNAjqP_7A. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

MARXFZ Tullio De Piscopo & Tony Esposito *Te Lo Do Io Il Brasile RAI Uno 01/03/1984*. Pubblicato il 4 gennaio 2012. Disponibile in

<https://www.youtube.com/watch?v=vYqa18LeU9g>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

D'ALTERIO R. *TE LO DO IO IL BRASILE – 1984*. Pubblicato il 18 maggio 2009. Disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=XlvQ7uooZMc>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018

RENZO ARBORE CHANNEL Youtube version, *Cacao Meravigliaio in Brasile!* Pubblicato il 2 luglio 2012. Disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=lcpLik8zybo>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

http://www.tvblog.it/post/1521397/indietro-tutta-30-e-lode-prima-puntata-13-dicembre-2017-diretta?refresh_cens. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

<http://www.gomorradiecianni.com/>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

<http://www.lettera43.it/it/articoli/cultura-e-spettacolo/2013/09/25/roberto-saviano-gli-scivoloni-di-una-stella-appannata/99471/>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

<http://trovacinema.repubblica.it/film/la-citta-di-dio-city-of-god/122756/>. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

https://movieplayer.it/film/la-citta-di-dio-city-of-god_304/. Accesso effettuato il 12 aprile 2018.

<http://www.librirari.it/it/libri/ricerca/editore/Valentino+Bompiani>. Accesso effettuato il 18 maggio 2017.

<https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2015/12/07/la-censura-cinematografica-in-italiahttpsassociazioneladolcevita-wordpress-com201512071>. Accesso effettuato il 06 ottobre 2017.

www.dlit.ufsc.br/dicionario/dados_obra.php?obr_id=1177. Accesso effettuato il 16 novembre 2018.

<http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh1/Artigos/22.pdf>. Accesso effettuato il 14 marzo 2018.

<http://www.scielo.br/pdf/paideia/v12n23/14.pdf>. Accesso effettuato il 14 marzo 2018.

http://www.bdea.unipg.it/files/generale/doc/curricula_docenti/curriculum_seppilli.pdf; anpia.it/tullioseppilli/. Accesso effettuato il 14 marzo 2018.

moodle.mce-fimem.it/pluginfile.php/3298/mod_resource/content/0/Seppilli%20x%20sito%20tris.pdf. Accesso effettuato il 14 marzo 2018.

<http://www.libreriabocca.com/storia.html>. Accesso effettuato il 06 dicembre 2017.

http://www.record.com.br/autor_sobre.asp?id_autor=5496). Accesso effettuato il 15 febbraio 2015.

<https://dizionario.internazionale.it/parola/terra-bruciata>. Accesso avvenuto il 23 ottobre 2018.

<http://prof-maryestevo.blogspot.it/>. Accesso effettuato il 20 agosto 2013.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/7a/0d/9e/7a0d9e30c6f2e746cf87c3b6969156e8.jpg>. Accesso effettuato il 10 marzo 2015.

<http://www.robinedizioni.it/nuovo/libri-biblioteca-vascello?pg=12>. Accesso effettuato il 27 febbraio 2016.

<http://www.robinedizioni.it/catalogo.pdf>. Accesso effettuato il 27 febbraio 2016.

<http://www.robinedizioni.it>. Accesso effettuato il 27 febbraio 2016.

<http://www.nomix.it>. Accesso effettuato il 23 ottobre 2017.

<http://www.montanafood.it/gringo/>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

www.portinari.org.br/#. Accesso effettuato il 06 novembre 2018.

<http://www.mondocarosello.com/wordpress/carne-montana>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<http://www.animamia.net/il-gringo-dei-caroselli-della-carne-montana>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<http://www.montanafood.it/gringo>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<http://curiosando708090.altervista.org/caffe-paulista/>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<https://www.parmareport.it/photogallery/le-bellezze-dello-csac/10-media-armando-testa-maquette-per-carmencita-e-caballero-lavazza-1964>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<http://curiosando708090.altervista.org/caffe-paulista> Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<http://parliamoitaliano.altervista.org/caffe-paulista>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<https://www.packagingobserver.com/quando-il-prodotto-e-packaging-lavazza>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<https://www.pinterest.it/jenchibi/armando-testa>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

https://digilander.libero.it/sitographics/imagini_testa.html. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

memoryssubmarine.blogspot.com/2010/08/1962-pubblicita-lavazza-cafe-paulista_13.html. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<https://www.slideshare.net/Monitorita/la-pubblicit-in-italia-carosello>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<http://www.mondocarosello.com/wordpress/caballero-misterioso-lavazza>. Accesso effettuato il 06 agosto 2018.

<https://dizionario.internazionale.it>. Accesso effettuato il 12 dicembre 2017.

www.emater.al.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/mata-pasto-e-utilizado-como-alternativa-para-nutricao-de-rebanho-no-sertao. Accesso effettuato il 12 agosto 2018.

<http://guclip.com/watch?v=TEFoS2Q1TUx4Sk0>. Accesso effettuato il 13 agosto 2018.

LEOCADIO Assis, *Planta Boerhavia diffusa L. Pega pinto*. Pubblicato il 26 ottobre 2017. Disponibile in <https://www.youtube.com/watch?v=LAhKd5MLxJM>. Accesso effettuato il 13 agosto 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=Ejg3lkFpU3c&t=2>. Accesso effettuato il 28/09/2017.

<http://dizionari.repubblica.it>. Accesso effettuato il 12 gennaio 2018.

<http://www.equipacasaonline.com.br/marmitta-termica-3-divisorias-com-trava-cinza>. Accesso effettuato il 16 maggio 2018.

https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-731707708-marmitta-em-aluminio-decada-de-60-nova-nigro-_JM. Accesso effettuato il 16 maggio 2018.

<https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/G/galletto.shtml>. Accesso effettuato il 14 febbraio 2018.

http://www.dlit.ufsc.br/dicionario/dados_obra.php?obr_id=1125. Accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

www.umbertocantone.it/ragazzi-di-vita-edizione-1955/. Accesso effettuato il 10 agosto 2017.

antoniatabucchi.it/biografia/cronologia-della-vita.html. Accesso effettuato il 17 gennaio 2019.

https://www.repubblica.it/robinson/2018/10/27/news/addio_angela_bianchini-210166631/. Accesso effettuato il 16 gennaio 2019.

<https://www.centropannunzio.it/il-mondo-settimanale.asp>. Accesso effettuato il 16 gennaio 2019.

<http://www.railibri.rai.it/person/angela-bianchini/>. Accesso effettuato il 16 gennaio 2019.

<http://www.uniroma2.it/quaderni/MondoStudente/Gauguin82.html>. Accesso effettuato il 05 novembre 2015.

http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/esotismo.shtml. Accesso effettuato il 09 giugno 2017.

<http://dizionari.repubblica.it/Italiano/E/esotico.php>. Accesso effettuato il 09 giugno 2017.

<https://books.google.it/books?id=sXRrBgAAQBAJ&pg=PT229&lpg=PT229&dq=Jorge+amado+e+diego+rivera>. Accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1603200809.htm>. Accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

<http://www.abi.org.br/colecao-jorge-amado-nas-maos-de-particulares>. Accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

<https://www.wikiart.org/es/diego-rivera/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>. Accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

<https://mobile.greatbigcanvas.com/view/rivera-alameda-park,2243529>. Accesso effettuato il 22 gennaio 2019.

<http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=408895>. Accesso effettuato il 07 gennaio 2019.

https://es.123rf.com/imagenes-de-archivo/grano_de_cacao.html?sti=m4rarw6autqw6coy5ql. Accesso effettuato il 10 ottobre 2018.

<http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=414073>. Accesso effettuato il 07 gennaio 2019.

oswaldogoeldi.org.br. Accesso effettuato il 07 gennaio 2019.

<http://www.milano-sfu.it/people/giancotti-patrizia/>. Accesso effettuato il 13 maggio 2017.

<https://www.saatchiart.com/olafhajek>. Accesso effettuato il 15 maggio 2017.

<temi.provincia.mi.it/cultura/magnum/index.htm>. Accesso effettuato il 28 novembre 2017.

<https://www.magnumphotos.com/photographer/miguel-rio-branco/>. Accesso effettuato il 28 novembre 2017.

https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRG77AM1Q#/CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRG77AM1Q&POPUPID=2S5RYDWN13UV&POPUPPN=15. Accesso effettuato il 28 novembre 2017.

<https://pt.dreamstime.com/imagens-de-stock-royalty-free-brasil-igreja-de-salvador-de-bahia-de-senhor-faz-bonfim-image34583369>. Accesso effettuato il 28 novembre 2017.

<http://www.aurabrasil.com.br/carybe-e-jorge-amado-juntos-em-exposicao/>. Accesso effettuato il 04 maggio 2016.

www.suplementopernambuco.com.br. Accesso effettuato il 12/12/2017.

<https://www.abebbooks.it/servlet/BookDetailsPL?bi=22582826295>. Accesso effettuato l'8 dicembre 2018.

<https://www.escriitoriodearte.com/artista/glenio-bianchetti>. Accesso effettuato il 18 gennaio 2019.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10367/glenio-bianchetti>. Accesso effettuato il 18 gennaio 2019.

<http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido-portinari/apresentacao>. Accesso effettuato il 16 novembre 2018.

<http://www.formacinema.it/forma-on-line/universita/speciale-orson-welles/313-claudio-m-valentinetti-dal-castorino-a-it-s-all-true>. Accesso effettuato il 10 agosto 2018.

http://www.dlit.ufsc.br/dicionario/dados_obra.php?obr_id=395. Accesso effettuato il 23 gennaio 2019.

<https://www.infoescola.com/livros/menino-de-engenho>. Accesso effettuato il 15 dicembre 2015.

ARCHIVI E FONDI CONSULTATI

Arquivo IEB – USP, Fundo GRACILIANO RAMOS, São Paulo

Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”. Gabinetto G: P: Vieusseux, Firenze (ACGV), Fondo Ruggero Jacobbi e Fondo Dario Puccini.

Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD) di Roma

Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano

Fondo Dario Puccini presso la Biblioteca Angelo Monteverdi a Roma

Fondo Stegagno Picchio ospitato dall’Istituto portoghese di Sant’Antonio a Roma

Fundação Casa de Jorge Amado di Salvador

NELIC – UFSC – Florianópolis

ALLEGATO A – FOTO DI COPERTINE DI TRADUZIONI DI OPERE DI GRACILIANO RAMOS

Exposição na ocasião do 61º aniversário de Graciliano Ramos (1/1/1953).
Foto gentilmente messa a disposizione dal Fondo Graciliano Ramos,
presso l'archivio dell'IEB - Universidade de São Paulo (USP)

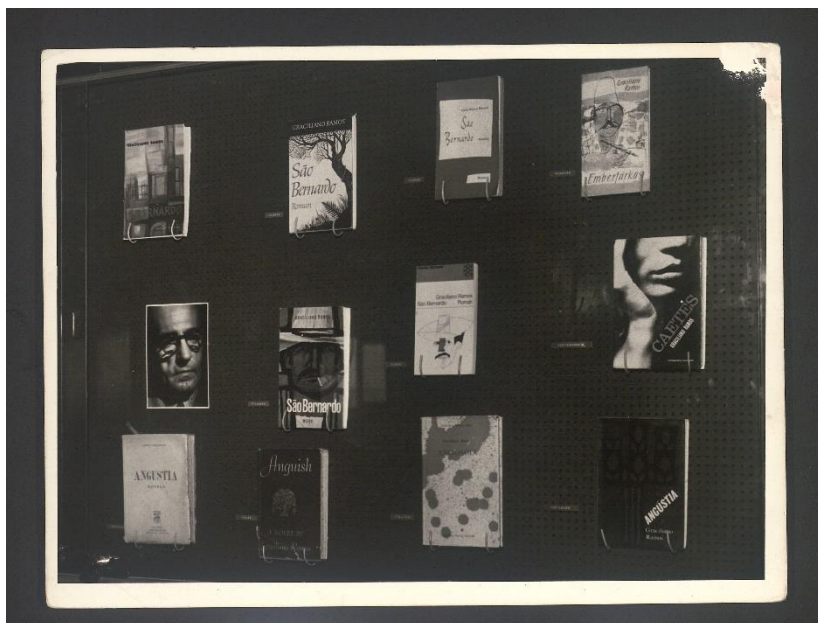


Immagine 202: Copertine di traduzioni di opere di Graciliano Ramos

ALLEGATO B – ARTICOLO DE *L'UNITÀ* DEL 17 APRILE 1954

INCONCEPIBILE SENTENZA A FIRENZE

"Istigatore al delitto" un libro di Jorge Amado!

DALLA REDAZIONE FIORENTINA

Firenze, 16. — Il sostituto procuratore della Repubblica di Firenze, dott. Salvatore Buffoni De Fraia, ha sottoscritto di suo pugno uno dei documenti di più raccapricciante sanfedismo che la storia della cultura ricordi. Oggetto delle richieste formulate dal P. M. a conclusione dell'istruttoria, e convalidate con sentenza del giudice istruttore, è il celebre romanzo dello scrittore brasiliano Jorge Amado, *I banditi del porto*, che fu pubblicato in versione italiana due anni fa, a cura delle Edizioni di cultura sociale. Stando al testo delle richieste del dott. Buffoni, «l'esistenza del romanzo è stata segnalata alla Procura della Repubblica in Roma dal capo servizio delle informazioni della Presidenza del Consiglio dei Ministri, servizio spettacolo, informazioni e proprietà intellettuale, il quale ha creduto di ravvisare in esso un libro di propaganda politica destinato ai ragazzi». Poiché il volume in parola era stato stampato in una tipografia fiorentina, il procedimento penale si è spostato a Firenze, imputati Giovanni Germanetto per le «Edizioni di cultura sociale» e il tipografo Giuseppe Ciulli. Agli effetti pratici diciamo subito che sia per l'uno sia per l'altro dei due imputati è stato dichiarato il «non luogo a procedere», per il Germanetto a causa del decreto d'amnistia, per il Ciulli a causa di «morte del reo». Ma, è chiaro, l'imputato numero uno è il grande scrittore brasiliano, e il testo della sentenza del dott. Buffoni diviene così un interessante saggio di critica letteraria. Secondo tale testo, il libro di Amado " per le descrizioni in esso contenute, impressionanti e raccapriccianti, è idoneo a turbare il comune sentimento della morale, dell'ordine familiare e a provocare il diffondersi di suicidi e delitti ". E più avanti si nota che " scene di crudo verismo compaiono in tutto il romanzo, ove il meretricio, lo stupro, i rapporti omosessuali vengono descritti come conseguenze della miseria, sicché il vero protagonista del romanzo è l'odio dei poveri contro i ricchi ". E ancora si afferma che tale libro può costituire incitamento alla corruzione e al delitto ". Una volta riassunti i punti fondamentali del documento potremmo anche risparmiarci ogni commento. Amado è tale scrittore che la conoscenza sua opera dovrebbe far parte della cultura media i suoi libri sono stati tradotti in italiano anche da Bompiani e da Einaudi), anche della cultura di un magistrato, per non dire di quella del capo servizio delle informazioni della Presidenza del Consiglio. Non solo, ma è da aggiungere che *I banditi del porto* è forse il libro più umano, poeticamente più alto che sia uscito dalla penna dello scrittore brasiliano. Ma forse il magistrato, che ha stilato la sentenza fiorentina, si aspetta che noi illustriamo il [...] con illustri precedenti, ricordando, ad esempio, il [...] processo che fu montato in Francia contro Flaubert e il suo capolavoro *Madame Bovary*. Non ricorreremo a tanto, non ne vale la pena. Il motivo della incriminazione sotto [...] è assai semplice. Si tratta del solito anticomunismo di cattiva lega, o forse addirittura si tratta di un altro tentativo di diversione dai veri scandali. Soprattutto si tratta di oscurantismo.

A. SE.

APPENDICE 1: ARTICOLI SU AMADO IN ITALIA (1984-1996) IN *L'UNITÀ* E *LA STAMPA*.

In occasione del Premio Nonino “Risit d’Aut” a Udine (nel 1984 *La Stampa* 24 gennaio, p. 8, dall’interno, *L’Unità* 25 gennaio, p. 9, Spettacoli cultura, 05 febbraio, p. 18, Sport; nel 1991 *La Stampa* 27 gennaio, p. 25, Cultura e società, 12 luglio, p. 23, Spettacoli, *L’Unità*, p. 20, Spettacoli; nel 1992 *La Stampa* 25 gennaio, p. 16, Società e Cultura, *L’Unità*, 10 febbraio 1992, p. IV, Libri; nel 1993 *La Stampa* 28 gennaio, p. 17, Società e Cultura; nel 1995 *La Stampa* 19 gennaio, p. 19, Società & Cultura Spettacoli, 23 aprile, p. 18, Società e Cultura, 13 aprile, p. 22, Spettacoli; nel 1996 *La Stampa* 28 gennaio, p. 18, Società e Cultura), alla festa nazionale di Ferrara (nel 1985 *L’Unità*, 13 settembre, p. 7, LA FESTA e 14 settembre, p. 14, Spettacoli cultura); a convegni o comunque eventi legati a libri e scrittura, come per esempio il Salone del libro (nel 1987 *La Stampa*, 08 maggio, p. 3; nel 1988 *La Stampa*, 10 maggio p. 18, Cronaca di Torino, 19 maggio p. 2, Il libro in fiera, 19 maggio p. 19, Il libro in fiera; nel 1990 *L’Unità*, 10 marzo, p. 27, Cultura e spettacoli, 19 maggio, p. 15, Cultura e spettacoli, 20 maggio, p. 26, Cultura e spettacoli, *La Stampa*, 17 maggio, p. 1, Società e Cultura, 18 maggio, p. 2, Cronaca di Torino, aperitivo con lo scrittore, 19 maggio, p. 2, Cronaca di Torino, 20 maggio, p. 3, Società e Cultura; nel 1992 *La Stampa* 15 gennaio, p. 19, Spettacoli, 06 novembre, Società e Cultura, *L’Unità* 07 novembre, Cultura; nel 1993 *La Stampa* 16 gennaio, p. 33, Cronaca di Torino; nel 1995 *La Stampa* 26 aprile, p. 19, Società e Cultura); eventi legati al cinema (nel 1988 *La Stampa* 05 ottobre, p. 19, Spettacoli, 23 ottobre, p. 23, Spettacoli, 26 ottobre, p. 19, Spettacoli, 28 ottobre, p. 23, Spettacoli, *L’Unità* 05 ottobre, p. 25, Cultura e spettacoli, 26 ottobre, p. 27, Cultura e spettacoli, 30 ottobre, p. 25, Cultura e spettacoli); mostre su collaborazioni con Patrizia Giancotti (nel 1990 *La Stampa* 25 aprile, p. 2, Società e Cultura, *L’Unità* 08 maggio; nel 1991 *L’Unità* 01 novembre, Anteprima, 03 novembre, p. 25, Succede a Roma, Appuntamenti, 6 novembre 1991 p. 27, Succede a Roma; nel 1992 *L’Unità* 03, 4 novembre, Roma, Agenda, taccuino).

APPENDICE 2: ARTICOLI RELATIVI AL PREMIO IILA

La Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, del 24 settembre 1976 “Al brasiliano Amado il premio letterario “lila” [sic]”; *Il Popolo*, Roma, 24 settembre 1976 “L’IILA 1976 al brasiliano Jorge Amado”; *Il Tempo*, Roma, 24 settembre 1976 “A Jorge Amado il premio ‘IILA’”; *L’Unità*, Milano, 24 settembre 1976 “Il premio IILA allo scrittore brasiliano Jorge Amado); *Avvenire*, Milano, 24 settembre 1976 “Il premio ‘lila’ [sic] a Jorge Amado”. Per quanto riguarda il *corpus*, ne danno notizia *La Stampa*: 05 novembre 1976, “Uno strano condor”, p. 15, Cronache dei libri; *L’Unità*: 24 settembre 1976 “A Jorge Amado il premio letterario IILA”, p. 3, commenti e attualità e 29 ottobre 1976 “Incontro a Roma con Jorge Amado”, p. 3, commenti e attualità.

APPENDICE 3: MOSTRE FOTOGRAFICHE CON PATRIZIA GIANCOTTI

La Stampa (25 aprile 1990, p. 2, Società e Cultura) Amado ospite il giorno 08 maggio alla mostra fotografica di Patrizia Giancotti su testi di Jorge Amado dal titolo “Succede a Bahia”; *L'Unità* (06 novembre 1991, p. 27, Succede a Roma) “Istantanee e racconti da Bahia. Il fascino del Brasile in mostra”; *L'Unità* (01 novembre 1991, Anteprima; 03 novembre 1991, p. 25, Succede a Roma, Appuntamenti), comunica la partecipazione (il 04 novembre) dello scrittore Jorge Amado alla presentazione del libro fotografico “Bahia”, con fotografie di Patrizia Giancotti e testi dello stesso Amado; *L'Unità* 3, 4 novembre 1992, Roma Agenda Taccuino, Patrizia Giancotti. Fotografie dell'artista e testi di Jorge Amado; *La Stampa* (12 agosto 1994, p. 29, Spettacoli di Roma) Latinoamerica Eur Festival. Alla galleria d'Arte allestita la mostra con foto e testi di Jorge Amado e patricia [sic] Giancotti; *L'Unità* (06 marzo 1996, Cultura, Fotografia) A Perugia le “signore di Bahia”; *L'Unità* (06 aprile 1997, p. 8, L'una e l'altro) “Inaugurazione mostra le ‘signore di Bahia’”.